Revista de cultură TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:
Nicolae Breban
Andrei Marga
Adrian Miroiu
Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)
Ilie Pârvu
Grigore Zanc

Redacția:
Mircea Arman
(manager / redactor-șef)
Ioan-Pavel Azap
Ani Bradea
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu
Aurica Tothăzan
Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca,
str. Universității nr. 1
Tel. (0264) 59. 14. 98
Fax (0264) 59. 14. 97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www. revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Ilustrația numărului:
Nora Blaj, *Înăuntru*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2021

Alexandru Sfârlea

„Nebunia e sănătoasă și limitele ridicole”

Nora Blaj — *Noroc!*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2021

Ionel Ciupureanu
Hangare
Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2022

Pe autorul acestui volum l-am cunoscut în urmă cu vreun deceniu, la Zilele revistei Familia, am stat la aceeași masă, dar a rămas mut și inflexibil ca o relicvă etruscă, o fi-ndrugat ceva ininteligibil, poate, dar că nu ne-am (prea) agreat reciproc a fost clar. Mă rog, n-are-a face cu demersul meu de acum, doar că, după ce am lecturat scrisele reputatei poetese Angela Marcovici de pe coperta a patra – „Are atât de multe versuri memorabile încât amețești când le citești”, sau: „Pe Ionel Ciupureanu îl simt capabil, ca orice poet mare, să se folosească de euforizare și autocontrol” – m-am întrebat dacă dumneaei a citit acest volum, sau pe cel din 2018, intitulat „e timpul să visăm un măcel”. Nu de alta, dar chiar am căutat cu... lumânarea lui Diogene- cinicul argumentele poeticești care să justifice „aserțiunile” cu pricina și abia am găsit sintagma parțial oximoronică pe care am cocoțat-o drept titlu, cum fac de obicei în sfârlezicelemi comentarii. Sigur că, ceea ce mi-a sărit în ochi din prima, a fost osârdia deliberat- ostentativă a poetului craiovean de a impune un soi de laconism oarecum sarcastic- intempestiv, o insinuare compulsiv- repetitivă (de nu chiar emfatică) prin care vrea să ne convingă că dă cu tifla lirismului acela cu desuetudinea și sentimental(oid)ismul la butonieră: „măicuță făcătoare de larve/ neputincioase pietre cu gesturi neputincioase/ e-așa de ușor s-aluneci pe resturi/ cine mă evită mi-am imaginat că/ nu există/ tu ești imitația fricii mele/ nici materia nu e destulă” (încearcă și tu). Și încă: „dispariția zorilor și a nopților/ într-un moment de amnezie/ linii și intersecții grohăituri/ ușor melancolice/ absențe relicve și ramificații/ vehicule seminale/ recomandări pentru ce și de dragul cui/ scrofița și încă cum/ o pierdere de vreme lângă o/ mișcare irațională/ contemplarea ta mai presus de atracție/ scroafo” (*pierdere de vreme*). Nu știu dacă poetul Ciupureanu reușește să... sperie pe cineva – sau doar să-l facă să țâțâie din buze aluziv spre superfetație – atunci când invocă „terciul mâinilor mele murate/ un șirag de îngeri lângă/ un cârnat”, „mărturisiri despre o văduvă gravidă lângă/ un șoarece muribund”, „îmi atingeai intestinul/ ne tutuiam mi-ai examinat rufăria”, „culori vagi închipuind în spatele ochiului/ ne mai arată și-o fiară/ crizele se-ntețesc de-aș adormi/ să fie așa un vânt cu păpuși” etc. Dar trebuie să recunosc oarecum... spășit, că efortul de ambiguizare și criptizare se intersectează contondent lexical cu plonjarea în ebulițiile nonsensului și nu iritat, la o adică, ci aproape întârâtat. Autorul se încăpățânează să „râcâie” și să terifieze iraționalul și lehămisirea până ce acestea dau semne (semiotic- semantice, nu-i așa?) că plutesc defazate la suprafața (hiper)realului, precum mărgelele de grăsime într-un terci: „soarele e-n spatele lunii/ iar noi pe podea// cine-mi suflă năsucul și cine mă-ntoarce/ formele noastre cine le macină/ ochiul își varsă nările și scrâșnește/ ne-ngroapă în aerul rarefiat/ mă scutur de scripeți/ îmi asculți transpirația” (în aerul rarefiat). „Ochiul își varsă nările și scrâșnește”? Absurdizează, nene, îmi vine

Continuarea în pagina 9

Mircea Arman

Aletheia ca izvor al dreptului (sinteză)

Mircea Arman

Așa cum arată și titlul acestei scrieri, noțiunea de adevăr este cea care va vertebra întreaga cercetare pe care o intreprindem asupra originii dreptului grecesc și filosofiei europene, iar o repoziționare a acestor noțiuni în arealul mentalității și culturii apusene pe parcursul întregii ei desfășurări și în chiar cea mai apropiată contemporaneitate este însuși scopul nostru.

Pentru a putea însă urmări firul roșu al cercetărilor asupra dreptului și gîndirii de la origini și pînă în gîndirea lui Platon, va fi necesară o scurtă recapitulare a înseși noțiunii de adevăr în „devenirea" ei.

Și pentru că puțini au fost cei care au sesizat o deplasare a sensului conceptului de adevăr (*aletheia*) de la întîii „stăpînitori" și pînă în doctrina lui Platon, vom trece la o expunere succintă a acestuia.

Prima și cea mai cunoscută accepțiune a vocabulei *aletheia* este cea de „scoatere din ascundere" și este legată de modalitatea poietică de revelare a adevărului.

Aleteheia, în sensul despre care vorbim, este tot atît cît *Mnemosyne*, adică memorie ca opus al uitării. Și poate că nici nu putem vorbi de o situație opozitivă în acest caz, cît mai degrabă de una complementară.

Poetul, prin intermediul muzei devine individul privilegiat prin care Zeul rostește adevărul (*Aletheia*). Este o modalitate mitică, prerațională, prin care individul are acces la adevăr, face posibilă „scoaterea din ascundere a acestuia".

Să fie prin aceasta, adevărul înțeles ca *Aletheia*, inferior noțiunii de adevăr înțeles ca adecvare a lucrului la intelect, adevăr rațional și care, în mod straniu, a fost perceput de marea majoritate a cercetătorilor care s-au aplecat asupra istoriei filosofiei drept o „descoperire tîrzie a spiritului european"? Nicidecum!

Într-o lucrare de referință, *Stăpînitorii de adevăr în Grecia arhaică*[1], Marcel Detienne, vorbind despre funcția poetului în societatea „primitivă" arată că: „ În mod tradițional poetul are o dublă funcție «să-i celebreze pe Nemuritori și să celebreze faptele de seamă ale oamenilor viteji". Primul registru se poate ilustra prin exemplul lui Hermes: „Înălțîndu-și glasul, cîntînd armonios din citeră, al cărei sunet plăcut îi ținea isonul, el a dat la iveală, prin lauda sa, atît Zeii Nemuritori cît și Pămîntul întunecat; el spunea ce au fost ei la început și ce atribute au primit fiecare la împărțeală".

Prin urmare, într-o primă instanță, cuvîntul poetului este acela care celebrează faptele muritorilor, dar și pe acelea ale zeilor. Prin cînt, se aduce *lauda* faptelor exemplare dar și *blamul* celor reprobabile. Lauda și blamul sînt legate de memorie (*mnemosyne*) iar *Aletheia* se naște atunci cînd, făcînd apel la memorie, poetul declamă faptele pline de eroism ale muritorilor sau blamează pe cele lipsite de orice onoare. În felul acesta, prin intermediul memoriei, se recreează lumea. Este adusă la lumină *Aletheia*. Astfel, *Aletheia* este legată de lumină și strălucire, ea este, prin intermediul memoriei prodigioase a poetului, scoasă din ascunderea uitării (*Lethe*). Cele două noțiuni nu sunt în stare de contrarietate, ci apar, mai degrabă, ca fiind complementare.

Însă poetul, prin intermediul muzelor, poate spune adevărul, dar în același timp și lucruri false, pline de înșelăciune. De aceea, rolul poetului în societatea arhaică este unul de „stăpînitor de adevăr".

Pentru o societate de tip agonistic în care omul ar trebui să se recunoască direct în actele sale (Detienne) lumea arhaică grecească găsește un alt mod de oglindire, de punere în aspect a valorilor sale, anume prin intermediul cuvîntului cîntat, prin memorie, prin poezie. Poetul recreează lumea spunînd *Aletheia*. Însă aceasta poate avea două întruchipări: una care privește *Kleos* și care s-ar traduce în termenii gloriei „care sporește transmisă din gură în gură, de la generație la generație" și o alta numită *Kydos* fiind asimilată „gloriei care luminează învingătorul, [...] un fel de grație divină, instantanee".

Astfel stînd lucrurile un om valorează exact cît valorează vorba care se spune despre el. Însă aceasta (vorba) poate fi una de laudă sau de blam, cuvîntul poietic fiind, în acest caz, elementul valorizator prin excelență. Vorba (*logos*) face „dintr-un simplu muritor", „egalul unui Rege", „el îi conferă Ființă, Realitate".

În contrast, dar nu neapărat în opoziție, întrucît vorba nu este decît cealaltă față a tăcerii, uitarea (*Lethe*), una dintre fiicele nopții, este legată tocmai de tăcere, precum lumina (*Aletheia*) de noapte (*Lethe*), adevărul de *uitare*, întrucît uitarea este congeneră adevărului și nu falsul, așa cum s-a statuat mai tîrziu și s-a perpetuat pînă în contemporaneitate.

Cuvîntul care face apel la memorie, care recreează lumea, este *Aletheia*, iar astfel el este opus morții care este similară cu tăcerea.

„*Aletheia* se află de partea Luminii: ea dă splendoare și strălucire, „face să sclipească toate lucrurile". Atunci cînd un poet rostește un cuvînt elogios, el o face prin *Aletheia*, în numele său; cuvîntul lui este *alethes*, ca și spiritul său (*vovς*). Poetul este capabil să vadă *Aletheia*, este un «stăpînitor de Adevăr»"(Detienne).

Astfel în măsura în care poetul este unul autentic prin intermediul actului contemplării devine un clarvăzător cuvîntul său este unul întemeiator de adevăr.

Aceasta ar fi o primă accepțiune a termenului de *Aletheia* în cultura grecească și el nu face obiectul prim al cercetatării de față. Cum, însă, ne-am propus să aducem în discuție cele mai importante accepțiuni ale termenului în discuție, vom releva, în continuare, un alt sens esențial al *Aletheiei*, *anume cel juridic*, legat de noțiunile de politic și suveran.

Făcînd pe mai departe apel la poeți, în cazul de față la Hesiod și la interpretarea lui Marcel Detienne, vom considera al doilea sens al *Aletheiei* prin mitul lui Nereus sau al Bătrînului Mării.

Legat de nașterea lui Nereus, cel mai bătrîn și cel mai venerabil fiu al lui Pontos, Hesiod îl caracterizează ca fiind: *alethes*, *apseudes* și *nemertes*.

Termenul de *nemertes* este legat, în cazul lui Nereus, de numele fiicei sale *Nemerteia*, dar are ca sens primar *infailibilitatea* și apare în contexte legate de proorocirile din templele lui Apollon. Oracolul lui Apollon este întotdeauna *alethes*, *apseudes* și *nemertes*. Adevărul legat de mitul Bătrînului Mării, acoperă, deci, două sensuri noi alte noțiunii de *aletheia*, anume cel mantic și cel juridic.

În *Theogonia*, numele lui Nereus este legat indisolubil de capacitățile sale mantice. Nereus este chiar una dintre divinitățile oraculare, iar fiica sa „Eido poartă numele de Theonoe «pentru că ea cunoaște toate lucrurile divine, prezentul și viitorul, privilegiu moștenit de la strămoșul său Nereus»". Prin urmare, mantica este unul dintre domeniile în care *Aletheia* ocupă un rol important, iar semnele și cuvintele magice fac parte din însăși conținutul acesteia. În acest sens, exemplul femeilor-albine din *Imnul homeric către Hermes*, al lui Tiresias, al Cassandrei *alethomantis*, sau al Olympiei sunt grăitoare. Toți aceștia fac parte din categoria „stăpînitorilor de adevăr" și sunt legați organic cu sensul juridic al termenului de *Aletheia*.

Bătrînul Mării nu este doar un prooroc, un clarvăzător, dar mai ales el este un promotor neostoit al dreptății (*Dike*), un preot al ei.

„Or, în gîndirea religioasă, justiția nu este un domeniu distinct de acela al «Adevărului». Afinitățile dintre *Dike* și *Aletheia* sunt multiple și clar atestate: atunci cînd Epimenides se duce în plină zi în grota lui *Zeus Diktaios* și visează ani la rînd el conversează cu zeii și stă de vorbă cu *Aletheia* și *Dike*. Asocierea este atît de naturală încît Hesychios definește *Aletheia* prin «*lucruri care țin de Dike*», δίκαια. De altfel, dacă Cronos este, în virtutea jocului de cuvinte Chronos-Cronos, tatăl *Aletheiei*, aceasta se întîmplă, fără îndoială, spune Plutarh, pentru că el este într-adevăr, cel «mai drept»(δικαιοτατος). *Aletheia* este, într-adevăr, cel «mai drept» dintre toate lucrurile. În esență, puterea sa este identică aceleia pe care o are *Dike*: lui *Dike*, «cea care cunoaște în tăcere ceea ce se va întîmpla și ceea ce s-a petrecut», îi corespunde *Aletheia*, «cea care cunoaște toate lucrurile divine, prezentul și viitorul». La acest nivel de gîndire nu există nici o distanță între Adevăr și Dreptate. Puterea *Aletheiei* acoperă deci un dublu domeniu: mantică și justiție". (M. Detienne)

Sigur, *Aletheia* acoperă aici sensul unei proceduri de justiție care are legătură directă cu fenomenul divinației care se întinde de la oioscopie, la prezicători, păsări, incubație sau ordalie.

Ordalia, în cazul de față proba prin apă, este, spune Detienne, una specifică popoarelor orientale și este descrisă de paragraful 2 al codului lui Hammurabi. Aceasta constă în traversarea cu succes al unui curs de apă sau a mării, a ieșirii cu succes din apele mării, echivalînd cu o a doua naștere și cu o adevărată prezumție de nevinovăție.

Marcel Detienne crede că această probă a apei ar fi putut fi preluată de greci, prin contaminare, de la orientali, lucru de care ne îndoim profund, întrucît contactele reale în acele timpuri par a fi minime, de altfel teza noastră privind existența unei *capacități imaginative general-umane* capabilă să dezvolte situații, în mare, asemănătoare, aproape indiferent de arealul geografic la care individul aparține fiind aplicabilă și în acest sens[2]. Chiar dacă, ca formă, ritualul specific poate fi diferit, ca esență, el devoalează aceleași lucruri, aceleași comportamente general-umane.

Prin urmare, proba ordalică la greci stă și ea sub semnul *Aletheiei*. „Într-un studiu despre *Travaliul poetic al lui Homer*, Ch. Picard a demonstrat, în legătură cu faimoasa scenă a *Judecății de pe Scutul lui Ahile*, că o confuzie surprinzătoare a înșelat multă vreme comentatorii, îndeosebi pe istoricii dreptului grecesc. Se știe că Bătrînii, așezați în cerc, își exprimau pe rînd părerea asupra unei cauze referitoare la prețul sîngelui vărsat. «Doi talanți de aur vor merge la acela dintre ei care va da sentința cea mai dreaptă.» De fapt, nu este vorba aici de o cantitate de metal, ci mai degrabă de o balanță de aur, pentru că τάλαντα a desemnat inițial, înainte de a fi o unitate monetară, balanța sau talerele balanței. Fără îndoială, poetul care a descris opera de artă nu o mai avea în fața ochilor și a confundat τάλαντα, care are sensul de balanță, cu același cuvînt care desemnează o anumită cantitate de metal. Astfel a dispărut balanța justiției dintr-o mărturie foarte veche. Așa cum demonstrează *Imnul homeric către Hermes*, balanța este prezentă atunci cînd Zeus conduce o judecată. Aceeași balanță este cea pe care Zeus administratorul o ține în mînă atunci cînd decide soarta unei bătălii sau a unui războinic. Utilizarea balanței în procedurile juridico-religioase trimite la trecutul cel mai îndepărtat al Greciei, la civilizația miceniană unde – o știm din tăbliță – totul era cîntărit, unde administratorul și balanța erau ochiul regelui, justiția sa. [...]. Funcția economică a balanței nu este deci incompatibilă cu funcția sa judiciară. Tocmai pentru că se afla în mîinile administratorului, care oficia în palatul creto-micenian, și pentru că era instrumentul de măsură al tuturor redevențelor, balanța a putut să joace în mîinile regelui rolul de instrument al justiției divine, după exemplul anumitor civilizații orientale. Gîndirea mitică este, și aici, revelatoare pentru faptele sociale și instituționale; ea a păstrat amintirea unui rege care făcea dreptate cu ajutorul balanței: este vorba de Minos, regele Cretei. Or, acest rege – a cărui faimă se va perpetua în gîndirea ulterioară în ipostaza celui care prezidează judecata în Hades – împarte dreptatea, potrivit tradiției, pe «*cîmpia Aletheiei*» care nu este însă aceea a sectelor filosofico-religioase, ci acea cîmpie unde își are reședința, în mod natural și pe deplin îndreptățit, un rege, stăpînitor de justiție și, asemenea lui Nereus, stăpînitor de *Aletheia*. Exemplul este semnificativ pentru că același rege Minos practică personal probele ordaliei cu apă. În acest tip de rege mitic converg deci ambele forme de justiție, cea al cărei instrument este apa și cea al cărei instrument este balanța, amîndouă plasate sub semnul *Aletheiei*."(M. Detienne).

Devine limpede pentru oricine că *Aletheia* mantico-juridică precum și cea poetică nu are nimic de a face cu un tip de adevăr statuat istoric, cu repunerea lucrului în situația lui anterioară și judecarea sa în funcție de diverse circumstanțe.

Probele judiciare sunt departe de a fi probe în sensul în care le admite dreptul pozitiv, a te supune unei ordalii însemnînd, *per se*, supunerea la judecata divină. În acest sens, *Aletheia* capătă atributul suveranității, întrucît regele „vehiculînd adevărul" relevat de divinitate își dobîndește el însuși atributul suveranității.

Există, prin urmare, trei funcții sociale ale *Aletheiei* în perioada Greciei arhaice. Pe de o parte funcția *poietică*, funcția *mantică* și cea de *justiție* practicată de regii-judecători. Elementul comun al acestor trei funcții și esența *Aletheiei* în această perioadă este *clarviziunea*, iar modul ei autentic de exprimare este *logos*-ul.

Odată cu reforma hoplitică și trecerea la organizarea falangei, epoca eroică, aristocratică, se încheie. Nu mai avem de a face cu războinicul solitar, cu eroul homeric, funcția războinică și așa-zisa „*democrație militară*"guvernată de „*es meson*" și de întreaga civilizație creată în jurul acestui concept, apune.

Cu falanga ia naștere cetatea și domnia cetății în civilizația greacă. Fiind deja un atribut al *demos*-ului, lupta devine un *ce* organizat, aidoma cetății.

Tot ca un om al *demos*-ului, despuiat de funcțiile sale mantico-religioase, apare acum poetul. Odată cu Simonides din Keos, spune Detienne, *Aletheia* își pierde *funcția sacrală* în gîndirea grecilor trăitori în perioada arhaică.

Poetul nu mai este un purtător și „stăpînitor" privilegiat de *Aletheia*. Ajuns să fie plătit pentru munca sa, aidoma sofiștilor cu care se aseamănă din ce în ce mai mult, poetul este, treptat, asimilat celui care stăpînește *apate*. *Apate* este înșelăciune și iluzie și nu mai are nimic de a face cu *Aletheia*. Cel care compune peanii nu mai este deținătorul memoriei sacre, conținătoare de adevăr, el devine un fel de „tehnician" al memoriei, un meșteșugar (*banausos)*.

Prin *apate* se ajunge la *doxa*, adică la părere, care nu mai are nimic de a face, poate doar tangențial, cu mistica adevărului. Poetul inspirat, stăpînitor al adevărului sacru (*Aletheia*) este tot mai puțin prezent în lumea grecească. Poezia devine tributară *doxei* și mnemotehnicii.

Este perioada în care apar primi sofiști, în care cunoașterea devine meserie. Memoria laicizată devine izvorul *doxei* și al „științei" politicului. Cuvîntul nu mai este creator de lume, el nu mai relevă trecutul, prezentul și viitorul, mulțumindu-se să aplice asupra celor reale (*pragmata*).

Nora Blaj *Scrisoare*, tehnică mixtă pe pânză, 102x76 cm., 2021

Primii sofiști fiind, de fapt, oameni politici, oameni care au simțul pragmatic foarte dezvoltat, care gestionează lucrurile în devenirea lor și care au un real talent de comunicare cu oamenii.

Pentru realizarea obiectivelor lor aceștia nu ezită să apeleze la înșelătorie (*pseudes*) și persuasiune (*Peitho*), conștientizînd faptul că *logos*-ul este unealta potrivită pentru a conduce, modela și domina cetatea.

Odată cu laicizarea *logos*-ului, respectiv a memoriei, apare, cu tot mai multă evidență, declinul *Aletheiei*. Se înfăptuiește, de fapt, trecerea de la gîndirea mitică la cea rațională.

Și, totodată, cu apariția sofiștilor își face apariția, pentru prima oară în cultura grecească și europeană, *avocatul*. Legat de apariția avocatului este și *momentul desacralizării actului justiției*. Avocatul, ca înlocuitor plătit al celui în cauză, nu va mai ține cont de adevăr ca *aletheia*, ca scoatere din ascundere, ci, prin modalități ce țin de arta sofistului, va încerca să cîștige pricina apelînd la orice modalitate, în dauna adevărului, a *aletheiei*. Epoca justiției divine și a stăpînitorilor de adevăr s-a încheiat pentru totdeauna.

Acest pas nu s-a făcut prin miracol, cum credea John Burnet[3], sau doar prin devenirea mitului, cum o face F. Mcdonald Cornford[4], ci prin nașterea și metamorfozarea unor structuri sociale, prin înființarea de noi structuri instituționale, prin laicizarea dreptului, prin împămîntenirea *doxei*, democratizarea structurilor militare și dispariția *Aletheiei*.

Dincolo de a fi un simplu concept *Aletheia* este o adevărată instituție, o idee călăuzitoare, aidoma acelora care au fondat marile mișcări religioase și au condus spiritual lumea.

Apariția lui Simonides și a sofiștilor, însă, rupe această tradiție și instaurează în cultura și civilizația greacă domnia adevărului ca adecvare a *logos*-ului la realitate, la lucru. Este într-un fel conștientizarea dominației intelectului asupra lumii exterioare, care, prin Aristotel, și mai apoi prin Thoma de Aquino va statua acel „*adecquatio rei ad intellectus*" și va marca pentru totdeauna spiritul științific european.

Poeții, politicienii, juriștii, cei ce se ocupă cu sofistica și retorica, artiștii, pictorii, sculptorii, muzicienii – sunt cu toții *philodoxoi*.

„Or, afinitățile pe care *doxa* le are cu *apate* și cu formele de ambiguitate își pot găsi confirmarea în anumite semnificații fundamentale pe care le are *doxa*.[...]. Din punct de vedere funcțional, *doxa* este subordonată lui *Peitho*, care substituie o *doxa* unei alte *doxa*, departe de a aparține domeniului lui *Episteme*, *doxa* ține de domeniul lui *Kairos*, «timpul acțiunii umane posibile», timpul contingenței și al ambiguității. Instabilitatea care caracterizează *doxa* este un fapt fundamental: *doxai* sunt de aceeași natură ca statuile lui Dedal «ele o iau la fugă și dispar»"(Marcel Detienne). Nimeni nu a pus în evidență mai bine decît Platon aspectele de ambiguitate; *Philodoxoi*, spune el, sunt «cei cărora le place să asculte glasuri frumoase, să privească culori frumoase și toate frumusețile de acest fel». Aceștia sunt oameni care se ocupă de lucrurile intermediare, cele ce țin deopotrivă de Ființă și de Non-Ființă." (Marcel Detienne, *Op, cit*., pp. 186-189).

În această perioadă „a ieșirii din sine a grecului", doar sectele mistico-filosofice mai păstrează, spre sfîrșitul secolului VI Î.Ch., un tip de gîndire apropiat de gîndirea „veche", mantico-religioasă, și în constantă și vădită opoziție cu gîndirea de tip sofistic al cărei principiu fundamental tocmai l-am expus.

Această opoziție este una evidentă, întrucît nu acceptă nimic din gîndirea contemporană laicizantă și deschisă spre exterior, axată pe *praxis* și dedicată *demos*-ului.

Cei ce trăiesc în interiorul acestor confrerii mistico-filosofice resping apetitul pentru politic și mase

(*demos*) năzuind spre o viață interioară și spre mîntuirea personală.

În aceste structuri închise vor apărea pentru prima oară ideile privitoare la obîrșia divină și nemuritoare a sufletului legată de structura străveche a *Aletheiei*, urmînd ca Platon, în *Phaidros*, să le decanteze și să le dezvolte ridicîndu-le la rang de doctrină personală.

Desigur, pînă la Platon, filosofii care îl vor precede, în speță, Parmenide, va pune problema *Aletheiei* în termenii ei originari, aducînd în discuție, pentru prima oară, chiar dacă la modul metaforic încă, problema Unului și a Ființei ca fiind odraslele *Aletheiei*.

Astfel, apare pentru prima dată în cultura greacă ideea după care deasupra Ființei și Unului se află adevărul (*Aleteheia*), ca izvor prim al existenței.

Cele două curente de percepere a adevărului, cel bazat pe *doxa* (sofistic și democratic) și cel al sectelor mistico-filosofice însușit de Parmenide vor merge în paralel în conștiința culturală grecească pînă în metafizica lui Platon.

Există două tipuri de adevăr expuse de Platon în opera sa. Unul dintre ele este numita *Aletheia*, iar celălalt este adevărul *onomaton*, adică adevărul ca adecvare a intelectului la lucru.

Pentru a putea vedea ce înțelegea Platon prin *Aletheia*, va trebui să facem un scurt excurs în anatomia unui alt termen platonician care a suscitat un viu interes și a cărui interpretare a cunoscut cele mai variate soluții.

Termenul în discuție este *anamnesis* și îl găsim în mai multe dintre dialogurile platoniciene. Să vedem însă care este legătura între *anamnesis* și *Aletheia* și care este viziunea lui Platon relativ la *Aletheia* ca *anamnesis*.

Am văzut că *Aletheia* poate însemna, printre altele, „fără uitare", fiind un atribut al memoriei (*Mnemosyne*) care, la rîndul ei, este legată de conceptul de prezență eternă (Parmenide).

În imaginarul platonician desfășurat atît de sugestiv în *Phaidros*, omul a trăit cîndva în proximitatea zeilor avînd posibilitatea nemijlocită de a vedea ideile. Însă din cauza constituției sale atît de asemănătoare lumii sensibile omul și-a pierdut propensiunea pentru „înalt" și s-a lăsat cuprins de atracția pentru lumea sensibilă. Această cădere din înaltul sacru al ideilor l-a făcut să nu mai poată avea acces la acestea decît cu imensă dificultate, prin intermediul unui efort intelectual susținut care, pornind de la analiza multiplicității senzațiilor, ajunge la o anumită unitate, prin intermediul contemplației.

Acest act intelectual de profundă reflexie este văzut de Platon ca o „reamintire"(*anamnesis*) a lucrurilor văzute de sufletul său în vremea în care „însoțea Zeul" și în care omul avea acces direct la Idee.

Totuși, trebuie să o spunem, ideea nu este atît de nouă precum lasă să se înțeleagă șeful Academiei, fiind extrem de apropiată mitului ciclurilor, conform căruia, în epoca de aur, oamenii trăiau ca zeii și cunoșteau, aidoma lor, prin intermediul *theoriei*.

Este binecunoscută povestea lui Platon din dialogul *Menon* în care, pornind de la tradiția mantică și ajungînd la poeți și poezie, adică la tot de înseamnă „act inspirat", filosoful grec ajunge la concluzia că sufletul este nemuritor și că, în decursul timpului, a suferit numeroase reîncarnări, prin urmare, datorită experiențelor nesfîrșite a devenit omniscient.

Pornind de aici și dorind să arate în mod concret, prin experiență, ceea ce susținea la modul teoretic, Socrate pune anumite întrebări unui sclav al lui Menon care nu părea a ști nimic altceva decît limba greacă. Grație tehnicii „moșitului"(*maieutica*) sclavul analfabet reușește să demonstreze o teoremă geometrică. Și cum toate răspunsurile aparțin sclavului, Socrate trage concluzia că toate aceste cunoștințe ar fi preexistat în intelectul acestuia, demonstrarea

Nora Blaj *Afară*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2019

teoremei nefiind altceva decît un proces de reamintire (*anamnesis*).

Această temă a „reamintirii"(*anamnesis*) se regăsește și în *Phaidon* unde Kebes ne spune că oamenii întrebați cu un anume meșteșug „află singuri toate lucrurile așa cum sunt". Prin urmare, dacă știința și rațiunea necesare nu ar fi fost preexistente, omul nu ar fi reușit niciodată să le „redescopere". Prin urmare, a învăța nu este altceva decît a ne reaminti.

Sigur, există, după opinia platoniciană, două feluri de *anamnesis*, adică de „scoatere din uitare," amîndouă legate organic de *Aletheia* însă vizind două tipuri diferite de adevăr.

Una dintre cele două ipostaze este legată de *manía* și este modalitatea de acces la adevăr (*Aletheia*) a celor „atinși" de divinitate, cum sunt profeții și poeții. Platon descoperă patru tipuri de „inspirații divine", respectiv: *manía poetică*, *manía rituală*, *manía profetică*, *manía erotică*. Cu excepția ultimei, toate cele trei tipuri de „manii" sunt deja menționate în miturile grecești și în *Theogonia* lui Hesiod.

Totuși, datorită acestei stări vecine cu nebunia, prin acest dar divin, sufletul poate iarăși să ajungă în starea de a contempla ideile, prin efortul suprem, spune Platon, al ieșirii din sine (*enthousiasmos*).

A doua cale este calea „reamintirii neposedate", legată de cunoașterea dianoetică și desfășurată de către Platon în dialogul *Menon*. Această formă este forma în care Platon consideră în *Legile* că este posibilă realizarea justiției. Este o viziune nouă, diferită de timpurile în care justiția era legată de religie și mantică, în care aceasta se realiza prin ordalie, era o justiție divină.

Legat de termenul *anamnesis* și de dezbaterile contradictorii care au avut loc vom aminti aici cîteva opinii așa cum le găsim enunțate de către Anton Dumitriu în celebra sa *Aletheia*.

Plecînd de la un studiu semnat de Mary F. Rousseau, savantul român arată că, luînd ca punct de plecare mai multe mituri, între care cel al ciclurilor sau nemurirea sufletului, s-au născut o sumedenie de tendințe de interpretare a termenului *Aletheia*. „Avem astfel: o interpretare tradițională literară a «mythului amintirii» și, mai recent, o încercare de «a demythologiza» această teorie, adică de a considera *mythos*-ul ca un «aspect tematizat» al cunoașterii noastre, ca inferența, formularea definițiilor sau structurarea experienței sensibile prin structuri psihice înăscute. Divergentă față de aceste modalități de interpretare este concepția lui Schleiermacher, care a acceptat o strînsă legătură între *ergon* (acțiune), *mythos* și *logos*, în dialogurile lui Platon. După părerea lui și a celor care l-au urmat aceste scrieri nu sunt decît «psyhodrame» cu intenția de a provoca pe cititori să intreprindă o cercetare filosofică.

La rîndul ei, Mary F. Rousseau, pentru a găsi o interpretare a termenului *anamnesis* în spiritul marelui filosof, a încercat o «remythologizare» a lui Platon, numind chiar ideea de *anamnesis* «mythul reamintirii» - *Myth of Recollection*. Mythurile nu pot fi analizate, după acest autor, prin soluții sistematizate și finale, ca și cum ar fi un «*puzzle logic*», ele pot fi luate numai ca luminînd o problemă, dar nu ca o explicație finală. Pasajele din dialogurile platonice care se referă la «reamintire», fiind considerate toate mythice, nu pot da, după această concepție, o explicație completă a ceea ce este *anamnesis*, dar pot să dea o perspectivă pentru cercetare. De altfel, după acest autor, chiar din textele platonice ar rezulta că nu toată cunoașterea este o «reamintire». Această concluzie este în opoziție cu textele, deja citate, din *Phaidon* și din *Menon*, care afirmă clar că întreaga cunoaștere – fie *dianoetică*, fie *noetică* – este o *anamnesis*"(Anton Dumitriu).

Enumerarea autorilor care contestă universalitatea *anamnesei* ca singur mijloc al cunoașterii la Platon este continuată de Anton Dumitriu cu exemplul cercetătorului italian Valerio Meattini care consideră că legătura cu miturile care sunt în legătură cu doctrina reamintirii este slabă. El arată că, în modul în care se desfășoară dialogul cu scalvul din *Menon*, apare întrebarea dacă dialogul și faptul de a intra în dialog nu sunt legate de reminiscență.

Problema își găsește răspunsul, spune Anton Dumitriu, în chiar dialogul *Menon*, unde dialogul dintre Socrate și prietenul lui își găsește următoarea finalitate: „Este adevărat că le va ști fără să îl învețe nimeni, numai din întrebări, regăsind singur, din sine însuși, toată știința".

Sigur că aceste deosebiri de viziune se datorează, așa cum se întîmplă cu toate textele transmise din antichitatea greacă, nesiguranței textului transmis, iar aceste interpretări variate după care ar exista mai multe sensuri ale *anamnesei* a reușit, de multe ori, să se impună.

Problema legării *anamnesei* de mit și interpretarea mitologică a doctrinei reminiscenței tinde să ducă în eroare. Într-o asemenea greșeală cade și Percival Frutiger care în cartea sa *Les Mythes de Platon* crede că există două căi de abordare a „doctrinei reamintirii", una care este dezvoltată de Platon în *Menon* și care este de natură mitică și o alta, dezvoltată în *Phaidon*, care este dialectică.

Nu credem că această interpretare dual poate sta în picioare. În primul rînd, să vedem ce termeni folosește filosoful grec pentru a reda noțiunea de „reamintire". Platon folosește doar cîteodată termenul de *mneme* (celălalt nume al zeiței *Mnemosyne)*, deși avea la dispoziție și alte noțiuni precum *hypomnesis* sau *mneia*. Cuvîntul cel mai folosit este *anamnesis* „forjat chiar de el"(Anton Dumitriu).

Întrebarea firească este de ce Platon care avea la îndemînă lexemele mai sus amintite a fost nevoit să creeze un nou termen, *anamnesis*?

Că termenul în discuție are o evidentă legătură cu cel de memorie nu o poate nega nimeni, însă înțelesul său mai profund, spune Hegel, este cel „de a se interioriza, de a intra în sine". „În acest sens, putem spune că cunoașterea generalului nu este altceva decît o reamintire, o intrare în sine; se poate spune că din ceea ce se prezintă mai întîi în chip exterior și este determinant ca diversitate noi facem ceva interior, ceva general prin faptul că intrăm în noi înșine, prin faptul că în felul acesta devenim conștienți de interiorul nostru."(Anton Dumitriu)

Prin urmare, *anamnesis* nu este un simplu proces de reamintire ci, mai degrabă unul de *re-creație*, unul în care individul trece de la potență la act, printr-un mod de cunoaștere care se află perpetuu în act (*anamnesis*). Legătura cu modalitatea de a re-crea lumea specifică „stăpînătorilor de adevăr" nu poate fi evitată, *Aletheia* fiind re-crearea lumii, a existenței, a actului prin intermediul memoriei. Acest *anamnesis* nu este decît „uitare fără uitare" adică înstăpînirea perpetuă a memoriei.

Nimeni nu s-a gîndit, și mulțimea cercetătorilor care spun acest lucru o dovedește cu prisosință, să spună că *anamnesis* este un termen în afara gîndirii mitologice, și totuși el este mult mai mult. Este evident că Platon nu avea cum să ignore, nici nu o va face, dealtfel, gîndirea filosofico-religioasă a sectelor mistice. În interiorul acestei gîndiri s-a păstrat în întregime concepția arhaică a *Aletheiei*. De aceea Memoria (*Mnemosyne*) va juca un rol esențial în construcția platoniciană a *anamnesei*. Ca element fundamental al intelectului (sufletului), memoria re-crează și re-prezentifică lumea superioară a ideilor, dar, în același timp, reconstruiește interior prin *imaginativul poietic rațional aprioric*, lumea exterioară a sensibilului, fenomenalul. Memoria este liantul și motorul reprezentărilor sensibile și a celor noetice, în același timp. Această *anamnesis* este tot ceea ce este opus uitării (*lethe*), așa cum nu este neapărat *Aletheia* opusul *Lethei*, așa cum greșit consideră Anton Dumitriu. Abia la Platon putem vorbi de o opoziție *anamnesis – lethe* și, implicit, una *aletheia – lethe*, această opoziție clară neexistînd în gîndirea arhaică a stăpînitorilor de adevăr.

Nicăieri în tradiția *imaginativului poietic raționl aprioric grecesc*, pînă în metafizica platoniciană, nu putem vorbi, de la primele determinări mitice și pînă la Homer sau Hesiod, trecînd prin doctrinele sectelor filosofico-mistice ale secolelor VI-V ÎCh., de o opoziție explicită a termenilor de *aletheia–lethe*, ci, mai curînd, de o reală complementaritate a acestora.

Această pereche a contrariilor *anamnesis–lethe*, vine în istoria grecească a filosofiei ca o noutate, iar la Platon, această stare „fără uitare" este starea de *Aletheia*, legată de ideea de memorie perpetuă. Dar întrucît memoria re-creează continuu realitatea, *Aletheia* se leagă de ființă și existență. Existența (*to on*) este pentru Platon și pentru întreaga filosofie greacească *Adevărul*.

Nu suntem de acord cu Heidegger atunci cînd afirmă că adevărul la greci este doar „Unverborgenheit", adică scoatere din ascundere, termen potrivit concepției mitice despre adevăr, dar neconform gîndirii filosofice, de la primele determinări parmenidiene și, mai ales, în metafizica platoniciană. Adevărul ca *anamnesis* la Platon înseamnă, în primul rînd, existență și a gîndi, prin urmare înseamnă în modul cel mai originar ființă(*to on*) și a fi.

Avînd în vedere acest fapt, vom trece la al doilea sens al *aletheiei* în gîndirea grecească, sens pe care Heidegger, în lucrarea mai devreme citată, îl ratează, afirmînd, în mod inadmisibil, că sensul adevărului ca adecvare a intelectului la realitate își face apariția în gîndirea grecească doar odată cu metafizica lui Platon.

Nu ne vom referi aici la disputa pe care Paul Friedlander, probabil unul dintre cei mai avizați comentatori ai operei platoniciene, a avut-o cu Martin Heidegger și în care, acesta din urmă, s-a văzut nevoit să se declare învins.

Noi credem că Heidegger nu a sesizat latura „profană" a sensului *Aletheiei*, decelabilă din însăși carcaterul sacru al pro-ducerii realității, cînd gîndul, latura noetică a sufletului, se pliază perfect pe realitatea pe care el însuși o creează prin intermediul memoriei și a *logos*-ului, respectiv a *capacității imaginative* și a *imaginativului poietic rațional aprioric*.

În exercițiul mantic al Pitonisei sau în evocarea plină de har a bătăliei Ilionului se găsește, dincolo de *Aletheia* ca „scoatere din ascundere" și *aletheia* ca adecvare a realității la intelect, așa cum, întotdeauna, în actul sacru își află locul întotdeauna profanul și viceversa. Caracterul profan al adevărului ca *Aletheia* este unul complementar așa cum uitarea (*Lethe*) este complementară *Aletheiei*, adevărului.

Prin urmare, nu putem vorbi, așa cum face Heidegger, de o mutație a sensului *Aletheiei* care: „de acum încolo [...] nu se mai desfășoară ca esență a stării de neascundere provenind din propria bogăție a esenței, ci ea se mută către esența acelei ἰδέα. Esența adevărului abandonează trăsătura ei fundamentală: starea de neascundere".

Sigur că în sistemul platonician al ideilor, ideea de *Bine* ocupă locul central, preluînd, oarecum, rolul *Aletheiei* din perioada arhaică, însă *Aletheia* platoniciană, ca expresie a realității (*to on*) și, ca identic al ei, este tot ceea ce este „cel mai esențial" pentru ființarea numită om.

Identitatea dintre *anamnesis* și *Aletheia* în filosofia lui Platon vădește tocmai un raport de adecvare. Pentru că, dacă adverbul *ana* din *anamnesis*, înseamnă „în sus", iar *mnesis* vine de la *mneme*, deci memorie, înseamnă că *anamnesis* este tocmai „mai sus de memorie", adică tocmai în sfera ideilor, unde se găsesc prototipurile, esențele realității.

Totuși, noi nu trebuie să cădem în greșeala lui Heidegger care nu face nici o diferențiere între modul ontologic al adevărului, pe care tocmai l-am expus, văzut ca identitate între *to on* și și *nous*, și adevărul ca *adecvare a lucrului la intelect*.

Diferența majoră constă tocmai în faptul că, dacă în primul caz avem de a face cu identitatea între gîndire și idee ca esență ultimă a lucrului, în cel de al doilea, prezent și el în *aletheia* grecească, vom vorbi de adecvarea intelectului la *copiile* ideilor, care sunt lucrurile sensibile, fenomenalul.

Pe de altă parte, nu putem fi de acord nici cu o altă idee heideggeriană expusă în *Vom Wesen der Wahrheit5*, după care „Das Wesen der Wahrheit ist die Freiheit", pe care filosoful german o degajă din cunoscuta „parabolă a peșterii" expusă în *Republica*.

Sensul ultim al adevărului, esența lui, nu este, în filosofia lui Platon, libertatea. Dacă luăm sensul grecesc al termenului (*eleutheria*), adevărul poate fi văzut drept o *eliberare*, așa cum în parabola dezvoltată de Platon, sclavii (uniii dintre ei) se eliberează de lanțurile cu care au fost legați încă din copilărie și ies la lumină, ajutați de *paideia* (educația). În sesul heideggerian, *paideia* este drumul spre *eliberarare*. Relația dintre *aletheia* și *paideia* duce spre *eliberare*, spre relevarea, prin efort intelectual, a ideilor, a esenței realității, a adevărului ontologic. Prin urmare sensul „scoaterii din ascundere" a adevărului nu este libertatea, ca ultim temei, ci *eliberarea* (*eleutheria*) ca proces al educației (*paideia*).

Astfel trebuie privită și interpretarea platoniciană a *Aletheiei* drept *„alergare divină"*, întrucît efortul continuu al intelectului de a se elibera de datele sensibilului, de a se ridica spre lumina pură a ideilor, este văzută ca o *Ale-theia*, adică ca și „alergare divină".

În ceea ce privește esența și temeiul noțiunii de *Aletheia* în filosofia lui Platon, aceasta este ideea de bine, *Binele*.

Particula *ag* din *agathon* devoalează înțelesuri care pot fi legate de „a conduce" și „de a fi pur"(A. Bailly). Prin urmare, în însăși esența termenului de *agathon* găsim încriptate sensurile de „conducere" și „puritate". Așa cum soarele, care este derivatul *Binelui* pentru lumea sensibilă este cel care conduce această lume, o face posibilă prin lumină și căldură și este tot ce este mai pur în această lume fenomenală, tot așa, *Binele* face posibilă lumea ideilor, a realității ultime, ontologice, care este identică *Aletheiei*. În acest sens adevărul – *Aletheia* – este identic cu ființa (*to on*), cu realitatea.

Or, ce este justiția și înfăptuirea dreptății decît Binele suprem, atît în gîndirea platoniciană cît și în gîndirea arhaică, primitivă a grecilor și a tuturor popoarelor istoriei în general? Nu putem vorbi, în cazul lui Platon de o concepție nouă, personală asupra adevărului și, implicit a actului de justiție, în general, ci, chiar dacă în ecuație este introdus termenul nou de *anamnesis*, cu toate sensurile sale, în esență, *anamnesis*-ul este modalitatea tipică de acces a omului la idea originară de adevăr, la *Aletheia* mantică și juridică, adică la acel substrat de unde își găsește originea *Adevărul și Dreptul*.

Bibliografie

Studii:
Annas (J.), *An Introductions to Plato's Republic*, Oxford, 1981.
Aristotel, *Etica Nicomahică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
Aubenque (P.), *Problema ființei la Aristotel*, București, 1988.

Nora Blaj — *Amintire*, tehnică mixtă pe pânză, 100x150 cm., 2019

Bird (O.A.), *Thei Idea cf Justice*, Frederik A. Praeger Publishers, 1967.
Boboș (G),*Teoria generală a dreptului*, Ed, Argonaut, Cluj-Napoca, 1999.
Boboș (G), *Statul și dreptul în civilizația și cultura universală*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2006.
Bréhier (Ê.), *Histoire de la Philosophie I*, Paris, 1928.
Brun (J.), *Socrate*, Paris, 1969.
Cherniss (H.), *Aristotle s Criticism cf Plato and the Academy*, Baltimore, 1944.
Chevalier (J.), *Histoire de la Pensée I*, Paris, 1955.
De Coulanges (F), *Cetatea antică*, 2 vol., București, 1984.
Del Vecchio (G), *L'etat et le droit*, Ed. Dalloz, Paris, 1964.
Detienne (M.), *Stăpînitorii de adevăr în Grecia arhaică*, București, 1996.
Djuvara (M), *Eseuri de filoscfie a dreptului*, Ed. Trei, București, 1997.
Dumitriu (A.), *Istoria logicii*, vol. I, București, 1993.
Dumitriu (A.), *Aletheia*, București, 1984.
Dworkin (R), *Taking Rights Seriously*, Duckworth, London, 1977.
Eliade (M), *Aspects du Mythe*, Paris, 1960.
Engels (Fr.), *Originea Familiei, a Proprietății private și a Statului*, Cercul de Editură Socialistă, București, 1920.
Festugière (A., J.), *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, ed. II-a, Paris, 1950.
Friedländer (P.), *Platon*, 3 vol., ed. nouă, Berlin, 1964 - 1975.
Frutiger (P.), *Les Mythe de Platon*, Paris, 1930.
Gaiser (K.), *Il paragone della caverna*, Napoli, 1985.
Gomperz (T.), *Le penseurs de la Grece*, vol. I-III, Paris, 1928.
Guthrie (W.K.C.), *A History cf Greek Philosophy*, vol. IV, Cambridge, 1975.
Guthrie (W.K.C.), *In the beginning. Some Greek views on the origins cf life and the early state cf man*, London, 1957.
Hegel (G.W.F.), *Prelegeri de istorie a filoscfiei*, vol. I, București, 1963.
Heidegger (M.) *Vom Wessen des Wahrheit*, în *Wegmarken*, Frankfurt am Mein, 1967, am folosit și traducerea românească, București, 1988.
Jolly (H.), *Le Renversment platoniciene*, Paris, 1974.
Kelsen (H), *General Theory cf Law and State*, New-York, Russel and Russel, 1961.
Klein (I.), *A commentary on Plato s Meno*, Chapel Hill, 1965.
Krämer (H.J.), *Platone e i fondamenti della metafisica. Saggio sulla teoria dei principi e sulle dottrine non scritte di Platone*, Milano, 1982.
Maritaine (J), *Nevf leçons sur les notions premiere de la philosophie morale*, Paris, Pieree Tequi, 1949.
Mondolfo (R.), *Socrates*, Buenos Aires, 1955.
Murdoch (I.), *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*, Oxford, 1977.
Natorp (P.), *Platos Ideenlehre*, ed. a II-a, Darmstadt, 1961.
Oehler (K.), *Die Lehre vom noetischen und dianoetischen Denken bei Platon und Aristoteles*, München, 1962.
Platon, *Cpere complete* vol. V, *Republica*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
Rawls (J), *A Theory cf Justice*, Harvard University Press Cambridge, Massachutsets, 1971.
Robin (L.), *La pensée grecque*, Paris, 1923.
Robin (L.), *Le rapport de l'Être et de la connaissance daprès Platon*, Paris, 1957.
Russel (B.), *Istoria filoscfiei occidentale*, vol I, București, 2005.
Stemmer (P.), *Platons Dialektik*, Berlin, 1992.
Sthuhl (M-P.), *La Fabulation platonicienne*, ed. a II-a, Paris, 1968.
Stone (J), *Human Law and Human Justice*, Maitland Publications, Sidney, 1965.
Szlezák (A. Th.), *Noul Platon*, 2 vol., Cluj-Napoca, 2007-2008.
Zeller (E.), *Die Philosophie der Griechen*, vol. II, 1, Leipzig, 1922.
Wieland (W.), *Platon und die Formen des Wissens*, Göttingen, 1982.

Note

1 Marcel Detienne, *Stăpînitorii de adevăr în Grecia arhaică*, București, 1996.
2 Vidi, Mircea Arman, *O istorie critică* a metafizicii occidentale, vol. I, passim, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2007.
3 John Burnet, *Early Greek Philosophy*, London, 1920, ediție nouă, New York, 1957.
4 Francis McDonalds Cornford, *Principium sapientiae. The origins cf the greekphilosophycal thought*, Cambridge, 1952.
5 Martin Heidegger, *Vom Wessen des Wahrheit*, în *Wegmarken*, Frankfurt am Mein, 1967.

■

Vasile Zecheru

Omul apollinic sau gândirea tradițională după Anton Dumitriu (II)

Dragostea este ceea ce duce pe oameni în Infern, în Purgatoriu sau în Paradis, după calitatea ei; itinerariul provocat de această forță se sfârșește dincolo de toate aceste simboluri și omul are posibilitatea să treacă de la mobil la imobil, de la iluzie la realitate, de la devenire la durată.

Anton Dumitriu

Nora Blaj *Simfonie*, tehnică mixtă pe pânză, 100x100 cm., 2019

Fără îndoială, Dante Alighieri este din aceeași familie cu Orfeu, Ulysse și Socrate, un spirit apollinic; spre deosebire de aceștia, însă, el va fi obligat de circumstanțele socio-istorice să își ducă existența parcurgând panta crepusculară a Tradiției[1]. La doar un secol și jumătate după consumarea momentului Dante și, oarecum, ca o erupție iminentă, va izbucni misterioasa Renaștere, în toată splendoarea sa; odată cu toată acea impresionantă derulare de fapte și inițiative novatoare, în multe privințe, fenomenul renascentist va marca ferm începutul destrămării regimului de oprimare feudală și, astfel, Europa se va înscrie într-un viraj amețitor către antropocentrism, raționalism excesiv și negarea lui Dumnezeu. La capătul acestui proces care a durat mai bine de patru veacuri, instalarea unui nihilism feroce având ca dominantă ateismul materialist va deveni o certitudine apăsătoare în toate domeniile socio-umane. În acest context și pentru că a reușit să finalizeze admirabil misiunea de sa a readuce în gândirea contemporanilor, și nu numai, mesajele profund inițiatice[2] presărate în învățăturile metafizice și teologice așa cum erau acestea predate în vremea sa, genialul poet Dante Alighieri va rămâne de-a pururi în conștiința umanității ca un veritabil spirit tradițional. Drept omagiu pentru nemuritoarea sa operă, Anton Dumitriu va depune la picioarele marelui florentin un splendid florilegiu, eseul său remarcabil prin originalitate și argumentație pe care, inspirat, l-a intitulat *Dante Alighieri sau Prin dragoste, în lume și dincolo de lume*.

Divina Commedia, Capodopera lui Dante – o genială construcție livrescă aspirând să slăvească idealul nemuririi și al deplinei realizări spirituale – cuprinde organic și coerent înălțătoare avânturi de gândire și o uimitoare demonstrație de erudiție și talent, toate împreună decurgând firesc din impresionanta cunoaștere filosofică acumultă de către autor până la vârsta maturității sale sau *pe calea vieții ajuns la jumătate*, cum va spune poetul. Metafizica elenă, dogmatica și pedanta învățătură scolastică dar și unele elemente de umanism incipient se împletesc armonios în expunerea lui Dante și, laolaltă, reușesc să contureze o lucrare fără precedent, vie și astăzi prin mesajul său sclipitor, mustind de sensuri și de îndemnuri dintre cele mai rafinate. Osatura fondatoare a operei urmează binecunoscutul curs imprimat de către cosmologia medievală care împărțea simbolic universul în trei secțiuni distincte, structurate ierarhic de la grosier la subtil – infern, purgatoriu și paradis – fiecare dintre aceste regiuni celeste având funcțiuni și specificități aparte în alcătuirea universului dantesc.

Ca să cunoască Ființa în profunzimile sale, Dante pornește într-o călătorie imaginară, avându-l drept călăuză spirituală pe Virgiliu, mare poet latin, autor al *Eneidei* – epopeea reprezentativă a lumii romane. Pentru a fi *...pur și pregătit de-a se urca la stele*, Dante pleacă în insolitul său pelerinaj din mijlocul unei întunecate păduri care, în absența unui fir al Ariadnei, îl poate devora pe aspirant; Din perspectivă alegorică, *selva oscura* este labirintul[3] realității dar și maiestuoasa pădure de simboluri și aceasta este explicată de către Dante în al său *Il Convivio*[4] unde sunt specificate anume patru principale înțelesuri (literal, alegoric, moral și anagogic) care se capacitează și se susțin reciproc. În această manieră este gândită și desăvârșită *Divina Comedie* și, de aceea, dincolo de sensul strict literal se impune a fi identificat sensul adevărat, căutându-se, așadar, în profunzimile textului ceea ce se află sub mantia cuvintelor și a șirului de întâmplări zugrăvite; mai întâi, se cuvine a fi descifrat un îndemn etic sugerând o serie de purificări pentru ca, apoi, să fie asimțit ca *sovrasenso*, acel sublim ideal de realizare și desăvârșire spirituală – un drum către stele vizând îndumnezeirea omului.

La modul general, pelerinajul inițiatic face o trimitere aluzivă la un parcurs viu și autentic pe care un aspirant la elevare spirituală va trebui să și-l asume ca trăire nemijlocită. Sub aspect ritualic, îndemnul la o asemenea călătorie este un impuls calificat dat căutătorului de lumină pentru a înfăptui și el, la propriu,

acel unic și subtil zbor spre înălțimile nebănuite din centrul Ființei; desigur, cel care nu a parcurs efectiv călătoria prefigurată în ritual, nu poate revendica statutul de inițiat. Bine ascunsă în mit, călătoria inițiatică vorbește învăluit despre drumul intelectului (Fiul, *Atman*) către Sine (Tatăl, *Brahman*). Călătoria inițiatică astfel înțeleasă este singura experiență posibilă a esențialului; pentru a găsi Adevărul (pacea interioară, beatitudinea, nemurirea...), aspirantul trebuie să pornească hotărât la drum, cu nădejde în suflet și cu deplină convingere în *credo*-ul său. Acesta este firul de aur, care-l va călăuzi pe aspirant prin labirint.

Prima călătorie inițiatică este cea pe care Dante o va parcurge coborând în Infern, urmându-l pe maestrul său spiritual. Traseul este presărat cu diverse obstacole și pericole, adevărate probe de încercare pentru aspirantul animat de idealul cunoașterii și al izbăvirii. Alcătuit asemenea unei imense pâlnii cu extremitatea sa cea mai adâncă fixată în centrul pământului, cumplitul tărâm al întunericului se împarte în trei sectoare principale care, la rândul lor, se subdivid în cercuri ierarhizate după gradul de vinovăție al sufletelor care-și ispășesc pedeapsele. Poarta de intrare în iad este denumită Vestibul (locul unde nu se întâmplă nimic); urmează Infernul de sus – sector intermediar împărțit în cinci cercuri și, în fine, cel mai abisal dintre aceste domenii tenebroase, Infernul de jos cu cele patru cercuri ale sale. Pentru Dante, pelerinajul prin Infern va fi un bun prilej de a trece în revistă și de a categorisi viciile iar atribuirea acestor tare sufletești unor personaje de notorietate din lumea greco-romană sau din cea contemporană lui face ca impresia creată asupra cititorului să fie una deosebit de percutantă și de înspăimântătoare.

Din perspectivă simbolică, Infernul este lumea obscură a suferințelor cauzate de o ignoranță atotstăpânitoare, este un univers care, dominat de vicii fiind, necesită o intervenție conștient-salvatoare întru îndreptare și o repoziționare a omului în acord cu ordinea universală și voința celestă. Sălașul lui Lucifer[5] – îngerul decăzut din drepturi datorită vanității sale – este diametral opus în raport cu Tronul lui Dumnezeu – polul luminos. Ca în orice demers inițiatic, aspirantul (Dante, *in personam*) nu poate accesa direct calea către lumină căci, potrivit Tradiției, înainte de aceasta este necesară parcurgerea unui drum al conștientizării păcatului și al practicării smereniei, demers menit a-i revela la propriu stările inferioare ale ființei, mocirla existențială și posibilitățile cele mai abominabile care pot umbri viața omului; acest parcurs presupune o reală despătimire (*apatheia*) și o dez-individualizare înțeleasă ca o fiind moarte a *ego*-ului urmată, cu necesitate, de o renaștere (trezire) într-o altă realitate. Ca și în cazul lui Orfeu care coboară în Tartar – împărăția lui Hades – descinderea lui Dante în Infern este, în fond, o revizitare a stărilor inferioare (instinctuale), cele care, treptat și prin rafinări și rectificări succesive, au condus la actuală stare a ființei umane. Acest exercițiu inițiatic, prezentat alegoric în *Divina Comedie* ca fiind o călătorie întru cunoaștere și clarificare mentală, se vrea, totodată, un semnal de alarmă privind pericolul reîntoarcerii omului la stările anterioare și la un climat de suferință generalizată datorat unor conduite predominant aberante, excesive și neconforme cu normalitatea.

Ca orice ucenic la început de drum, Dante îl va fi urmat ascultător pe îndrumătorul său spiritual, Virgiliu, călăuză și maestru consacrator, în același timp, tot așa cum Enea va fi parcurs și el anevoiosul drum al conștientizării naturii umane. Enea a intrat în Câmpiile Elizee (loc similar Purgatoriului dantesc), după străbaterea Tartarului, acolo unde Anchise, tatăl său, îi va face cunoscut secretul existenței, al Infernului și, apoi, al ieșirii din această închisoare a sufletelor. În mod similar, Dante transcende și el cele nouă cercuri interioare ale Infernului și, chiar dacă se arată a fi șovăielnic, în anumite situații, el nu va ceda ispitelor, nu va privi înapoi, așa cum a făcut Orfeu și ajutat de maestrul său, va reuși să ajungă în cele din urmă, după multe peripeții, în centru pământului unde Lucifer trona după o logică nefirească, suspendat cu picioarele în sus, ca și cum ar fi vrut să sublinieze, prin aceasta, opoziția sa față de ființialitatea comună. De la acest moment, Dante întrezărește ivirea zorilor,[6] vede cum crește lumina de-a lungul unui pârâu șerpuind printre stânci (firul Ariadnei) și, în cele din urmă, păstrând cursul apei, va reuși să iasă definitiv din noaptea rece și neprimitoare a Infernului.

Cea de-a doua călătorie întreprinsă de către Dante se va săvârși în Purgatoriu – un spațiu celest intermediar aflat între polii extremi ai realității – divizat, și el, în trei regiuni distincte: Ante-Purgatoriul (unde poposesc cei care au ieșit din arealul viciilor), Purgatoriul propriu-zis împărțit pe trei sectoare și, în sfârșit, Paradisul pământesc – o pădure înflorită prin care curg două binecunoscute râuri.[7] În multe privințe, Purgatoriu dantesc poate fi asimilat spațio-timpului *katharsic* pe care aspirantul din antichitatea greco-romană îl va fi parcurs cu perseverență și dedicație în demersul său asumat întru purificare și despătimire. În plan faptic, traversarea Purgatoriului presupunea o retragere în liniște, post și asceză și o voită concentrare a intelectului în Sine pe fondul intonării unor imnuri consacrate – înălțătoare și tămăduitoare pentru sufletul ce aspiră la mântuire. Dante purcede în a traversa Ante-Purgatoriul și constată că poteca îngustă reflecta întocmai starea sa sufletească; așa se face că atunci când el era încrezător în izbânda sa, drumul părea o simplă și dulce delectare, iar când se lăsa bântuit de nesiguranță, apăreau problemele dificile și totul devenea deosebit de anevoios. Capcanele Purgatoriului nu întârzie să apară, totuși; Virgiliu, care se dovedise un bun cunoscător al obstacolelor din Infern, aici se va lăsa furat de mierea cântecelor înălțătoare și, de aceea, nu pare să fie prea priceput în a face față pericolelor insidioase, învăluite maiestos în perfide și dulci sentimentalisme.

Spre deosebire de Infern – un spațiu închis, limitativ și extrem de restrictiv – Purgatoriul ni se dezvăluie a fi mult mai receptiv la influențele celeste, căci menirea sa de a fi constă în favoriza purificarea de vicii prin înlocuirea acestora cu virtuțile contrare. Pe de altă parte, îngerii care guvernează cercurile Purgatoriului par a reflecta, fiecare în parte, câte o stare supra-individuală distinctă. Cerc după cerc, Dante și Virgiliu parcurg, cu răbdare, întreg Purgatoriul; de fiecare dată când trec pe o treaptă superioară, îndrumătorul simte nevoia să cheme în ajutor un maestru mai calificat decât el și mai stăpân pe metoda de elevare spirituală. De altfel, la finalul călătoriei, Virgiliu dispare în neant, pur și simplu, asemenea oricărui îndrumător spiritual autentic care în clipa când aspirantul ajunge la iluminarea sa lăuntrică și astfel își cunoaște Sinele[8] prin experiere nemijlocită – dispare și nevoia de îndrumare externă din moment momentul ucenicul ascultător, trecut prin deșertul purificărilor, a devenit el însuși maestru.

Numeroase sunt personalitățile istorice și semnele pe care cei doi pelerini le vor întâlni în drumul lor simbolic. Cato – paznicul insulei Purgatoriului, Sordello – un trubadur celebru, tatăl și socrul lui Filip cel Frumos (nimicitorul Ordinului Templier), Stațiu – o dublură a lui Virgiliu, bătrânii încoronați simbolizând personaje din Vechiul Testament și mulți alții se vor perinda în tot acest spectacol literar și vor anima diverse momente ale parcursului. Tot astfel, limbul – o oază de verdeață sugerând însemnătatea traversării Ante-Purgatoriului, o spadă reflectând lumina, îngerul cu două chei asemenea Sfântului Petru, Fecioara Maria adresându-i-se în pilde copilului Iisus, cei doi arbori inversați din cercul lacomilor, purificarea prin foc de la finalul parcursului, carul lui Ezechiel făcând trimitere la cele patru animale sacre, grifonul reunind puterea temporală și autoritatea spirituală și multe alte asemenea reprezentări simbolice sunt invocate, rând pe rând, provocând interpretări și viziuni dintre cele mai sugestive.

În fine, ultimă călătorie, cea din Paradis, se derulează sub auspiciile Beatricei care, tacit, îl înlocuiește pe Virgiliu și-l va conduce pe aspirantul întru desăvârșire prin cele nouă ceruri care învelesc Pământul reprezentând, fiecare în parte, trepte ale beatitudinii. Beatrice – o angelică doamnă din aristocrația florentină – fusese o apariție fulgurantă în viața lui Dante inspirându-l, prin simpla ei existență, pentru un posibil model al grației divine; poetul se îndrăgostește la modul ideal de distinsa sa muză dar această părăsește definitiv lumea, pe când el abia împlinise douăzeci și cinci de ani. Grație imaginativului dantesc, bardul o reîntâlnește în Paradis pe frumoasa Beatrice și o urmează fidel, lasându-se ghidat de către aceasta prin *Civitas Dei*.

Imaginile care se secced pe timpul călătoriei, deși zugrăvite prin cuvinte și metafore meșteșugite, par a fi neputincioase pentru a transmite întregul și covârșitorul mesaj despre o realitate indicibilă. Marii înțelepți ai omenirii[9] formează, dansând și cântând, o coroana în jurul lui Dante primindu-l simbolic, astfel, în cercul lor. Mergând mai departe, ne sunt înfățișate trei ghirlande înflăcărate care-i învăluie pe cei doi – Dante și Beatrice – așezându-i în lumina lină a Soarelui spiritual, simbol al Centrului inițiatic, pentru ca apoi acest ternar să se transforme într-o mirifică și strălucindă cruce alcătuită generic din martirii creștini care s-au jertfit pentru credința lor;

Nora Blaj — *Atingere*, tehnică mixtă pe pânză, 80x180cm., 2020

în prelungirea acestui tablou, apare sub semnul acvilei imperiale, o reprezentarea a justiției divine, cea care se arată a fi de nepătruns pentru mintea umană.

În contrast cu Infernul, Paradisul este descris asemenea unei pâlnii cu deschiderea înspre Înaltul Cerului. Penultimul cerc paradisiac, guvernat de către Saturn, permite trecerea la nivel superior printr-o scară de aur pe care, precum în visul lui Iacob, urcă și coboară îngerii (sfinții, fericiții contemplativi și alte făpturi de lumină). Îndemnat de Beatrice, Dante urcă și el, sfielnic, pe acea scara mirifică și astfel ajunge în cerul stelelor unde, deodată, răsare mângâietor Soarele spiritual – ceata preafericiților avându-l în mijloc pe Iisus Christos care îi dezvăluie poetului un trandafir roșu (Sfânta Fecioară) și un buchet de crini albi (Sfinții Apostoli).

Pe parcursul eseului său, Anton Dumitriu nu întârzie, defel, asupra aspectului literal chiar dacă edificiul dantesc îi oferă, cu generozitate, numeroase motive în acest sens. El va trece, totodată, destul de repede și peste impresionantele alegorii și îndemnuri de ordin moral care, pe alocuri, punctează cu măiestrie *Divina Comedie*, pentru a se concentra, cu deosebire, asupra anagogicului – suprasensul de natură spirituală – semnificația absconsă sugerând inexprimabilul și inducând, prin aceasta, adevărata înțelegere (*un verace interdimento*) a mesajului. Simbolul (*symbolon*) este, în acest areal subtil, cel care face regula și, de aceea, autorul român va stărui asupra etimologiei cuvântului și asupra înțelesurilor inițiatice pe care le presupune acesta.[10]

Potrivit opțiunii sale predilecte, aceea de a scoate la iveală suprasensul, Anton Dumitriu va insista asupra momentului de la finalul călătoriei prin Purgatoriu, când Virgiliu este înlocuit în rolul său de îndrumător spiritual, de către Beatrice. Întâlnirea cu Beatrice este pentru Dante întâlnirea cu Lumina cea vie – *la fiamma viva* – iluminarea lăuntrică. Aureolată de o grație desăvârșită, frumoasa *donna* îl va ghida, așadar, pe poetul florentin în parcurgerea Paradisului. Despre rolul Beatricei în economia capodoperei lui Dante nu s-au putut formula concluzii definitive. Anton Dumitriu îl va invoca pe Francesco de Sanctis – important critic și istoric literar italian –, potrivit căruia, într-o primă interpretare, Dante este *sufletul* (intelectul uman aflat în căutarea Adevărului), Virgiliu, *rațiunea* iar Beatrice, *grația divină* (manifestată prin intelecție). La fel de bine, însă, putem presupune că Beatrice este *Sinea*, adică, o reflectare în plan individual a *Sinelui* suprem[11]. Această din urmă interpretare ar fi susținută și de episodul petrecut în cel de-al patrulea cer al Paradisului când cele două coroane luminoase care-i consacrau dimpreună pe Dante și Beatrice sunt cuprinse, deodată, într-o coroană mai mare și de o strălucire cu totul ieșită din comun, ca și cum *Sinele* suprem ar fi pecetluit, prin prezența sa, nunta alchimică a celor doi.

În același spirit, Anton Dumitriu va insista să demonstreze că *...motorul care mișcă stelele este Iubirea*. Astfel călătorul (*homo viator*) întru cunoaștere – cel înscris pe drumul care duce de la întuneric (Infern) la lumină (Paradis) – va avea de urcat trei trepte succesive care, luate împreună, alcătuiesc ceea ce s-ar putea numi Calea către Dumnezeu. Aceste trepte (etape) sunt: *(i)* trezirea la viața spirituală – conștientizarea propriu-zisă a necesității asumării unui efort personal de elevare; *(ii)* treapta purificărilor, finalizată prin vederea Luminii lăuntrice; *(iii)* treapta desăvârșirii – cea care-i va asigura aspirantului comprehensiunea realității și eliberarea din mirajul iluziilor, aflat mereu în actualitate pe scena lumii – *Theatrum mundi*. Desigur, aspirantul se va elibera din chingile iluziilor (ielelor, cele trei gune) doar ghidat fiind, până la un punct, de către rațiune (Virgiliu) pentru ca apoi Beatrice – suprarațiunea, intelecția, iubirea, compasiunea – să preia îndrumarea acestuia. *Erosul este motorul care ne mână spre lumina Adevărului* – spune Anton Dumitriu; și apoi, imediat, în completare: *Iubirea devine astfel un simbol care face prezentă în mod efectiv, prin forța ei, o realitate, până la punctul unde poate merge fiecare. Dante a luat ca purtător al esenței iubirii pe Beatrice. Întâlnirea cu ea (la sfârșitul Purgatoriului) este întâlnirea cu lumina [...]. Cel mai înalt pisc al Divinei Comedii e Beatrice, pentru că ea reprezintă* dragostea care mișcă soarele și stelele.

Bibliografie

Dante Alighieri – *Divina Comedie*, Editura pentru Literatură Universală, 1965;
– *Opere minore*, Ed. Univers, București, 1971;
Dumitriu, Anton – *Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. Univers, 1981, reeditată în volumul *Eseuri*, Ed. Eminescu, 1986;
Guénon, René – *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Herald, 2022;
– *Omul și devenirea sa după Vedânta*, Ed. Herald, 2012;
– *Ezoterismul lui Dante*, Ed. Aion, 2005;
Vintilă, Horia – *Drumul meu de la Dante la Guénon* în volumul colectiv *Oriens. Studii tradiționale*, Ed. Aion, 2006;
Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021.

Note

1 De reținut, în acest sens, formularea exigentă lăsată posterității de către cel supranumit *apostolul tradiției primordiale: ...nu are și nu poate avea, cu adevărat, caracter tradițional decât ceea ce implică un element suprauman. Acesta este punctul esențial, acela care constituie oarecum definiția însăși a Tradiției și tot ce are legătură de ea;* Guénon, 2022, p. 242.

2 Privind apartenența lui Dante la confreria inițiatică *Fideli d'Amore*, de sorginte templieră, există studii prestigioase semnate de Gabriel Rossetti, Luigi Vali, Alfonso Ricolfi etc.; există, de asemenea, o valoroasă carte guénoniană de referință – *Ezoteismul lui Dante* – care excelează în a dezvălui anagogicul dantesc și care, la prima sa ediție în limba română, este însoțită de o remarcabilă postfață semnată de către Mircea A. Tămaș. Unii autori susțin, de asemenea, că Dante ar fi îndeplinit funcțiunea de consacrator în cadrul organizației *Fede Santa* – o structură inițiatică prefigurând ceea ce mai târziu s-a numit *Fraternitatea Roza-Cruce*; Guénon, 2006, pp. 9-13 și 24-30.

3 Labirintul reprezintă un simbol al unui spațiu anume creat pentru a stimula căutatea Centrului (Sinele transcendent) dar care, în lipsa unei călăuze competente poate produce rătăcire, epuizare și deznădejde.

4 Lucrare neterminată, intitulată semnificativ *Banchetul*, asemenea dialogului lui Platon – *Symposion*.

Nora Blaj — *Miere*, tehnică mixtă pe pânză, 100x80 cm., 2021

5 Talpa Iadului (pragul existențial cel mai de jos) este polul întunericului. În latină, *Lucifer* înseamnă *aducător / purtător de lumină* fiind, totodată, o denumire consacrată pentru *Steaua dimineții* (planeta Venus, Luceafărul); printr-un lung șir de interpretări și corelații eronate s-a ajuns ca numele de *Lucifer* (*Phosphoros*, în limba greacă) să fie folosit pentru Satana; prin opera sa, Dante a contribuit decisiv la răspândirea acestei confuzii.

6 Eliberarea din tenebre și ieșirea definitivă din stările inferioare.

7 Lethe – apa uitării și Eunoè – apa vie conținând harul divin.

8 *Lux inens*, maestrul profund, martorul tăcut, îngerul păzitor.

9 Solomon, Sfântul Dionisie Areopagitul, Toma d'Aquino, Boethius, Albert cel Mare și alții.

10 În spiritualitatea elenă, *symbolon* era, înainte de toate, un semn de recunoaștere privind anumire (co)relații existente între două entități (lumi) distincte. Simbolul era, totodată, un semn care presupunea o filosofie a lui *ca și cum*, o analogie sugerând potrivirea / asemănarea parțială a două stări, procese, fenomene etc.; în mod tradițional, simbolul era utilizat în pilde, mituri și ritualuri pentru a se transmite astfel aspirantului o influență spirituală.

11 Distincția fundamentală dintre *Sine* (masculin) și *Sinea* (feminin) rezidă în faptul că primul termen este de ordin universal pe când cel de-al doilea este de ordin individual; Guénon, 2012, pp. 27-38.

■

Urmare din pagina 2

„Nebunia e sănătoasă și limitele ridicole”

să-i zic, până ce o să-mi cânte mie „cucuriguuu...” genunchiul drept! Că doar așa a procedat și Daniil Harms, numai că un pic, parcă, mai ponderat.

Am întâlnit și câteva texte în care poetul încearcă să se opună cu firesc și naturalețe - uzitând de forțele ce i-au mai rămas după luarea la trântă cu formele și procedurile expuse mai sus – tentației structurale de a-și... tăbăci cu cerbicie pielea trasă de pe sine, ca și, în genere, de pe ceea ce existențialiștii percepeau (analitic și onto- metafizic vorbind) din cuvântul *viață*: „[...] dragoste deliruri extaze depresii/ o scindare roasă până la capăt/ dovedește-mi construcția obiectelor moarte/ la rememorarea lor/ ești singur și-ai zice că nu mai ești/ scurgerile astea mâncătoare de carne/ nu emoția ci accentul emoției/ o neliniște a neodihnei / atracția ta ca o anihilare. (*până la capăt*). Sau: „în casă ninge și aerul/ se înnegrește/ abandonează-mă/ jocul ăsta mă înfometează/ [...] obiectele sunt lipite/ de oase/ măștile au îmbătrânit/ visez o epuizare lângă o cană cu apă” (*măști)*. Este de așteptat ca următorul volum de versuri al lui Ionel Ciupureanu să încerce a privi/ releva/ aprehenda acele reprezentări intimist- factuale care transcend lăuntricitățile, până la acele „limite (care par) ridicole” dar... nu sunt, ci dimpotrivă.

■

Viorel Igna

Trinitatea. Fundamentele pitagoreice (II)

Sfântul Augustin a semnat în mod profund cu amprenta sa metafizică dogma creștină a Sfintei Treimi. Etienne Gilson[1] îl amintește pe E. Portalié care a descris ca nimeni altul ceea ce constituie originalitatea operei sale, de aceea cel mai bun lucru, ne spune filosoful francez, este să-i dăm cuvântul:

„În explicarea Sfintei Treimi, Augustin concepe natura divină primă a persoanelor. Formula sa a Trinității va fi: *o singură natură divină subzistentă în trei persoane;* aceea proprie grecilor spunea: trei persoane ce au aceeași natură. Până în acel moment, de fapt, spiritul grecilor se oprea în mod direct asupra persoanelor: asupra Tatălui conceput ca un Dumnezeu unic; la început cuvântul Deus sau *o theos* era în mod particular destul de rezervat, cu formularea *credo in unum Deum Patrem*; apoi, despre Fiul, născut din Tatăl, *Deum de Deo,* și în sfârșit despre Duhul Sfânt, care procede de la Tatăl întrucât Tată, și deci de la Fiul.

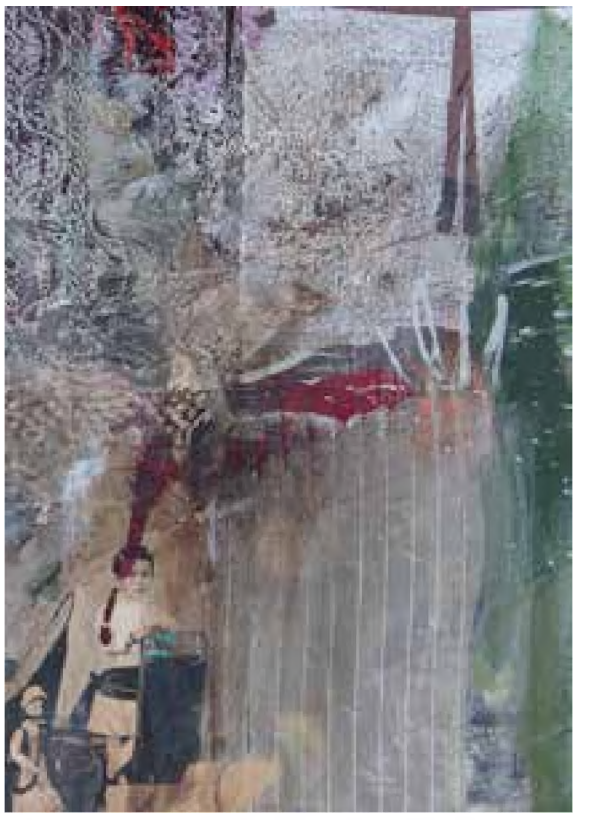
Aceasta nu înseamnă că datorită reflexiunii că spiritul lor constă în aceste trei persoane există o singură și aceeași natură divină. Sfântul Augustin făcând apel la conceptul latin pe care scolasticii l-au reluat de la el, a considerat înainte de toate natura divină și numai după aceea persoanele pentru a ajunge la adevăr. *Deus* pentru el nu înseamnă în mod direct Tatăl, ci în general divinitatea concepută fără niciun dubiu în manieră concretă și personală; nici pe departe ca pe niște persoane în mod particular. Este Dumnezeu Sfântă Treime, adică, în fond, Divinitatea care înflorește în ea însăși, neavând nevoie de timp sau de o natură oarecare; are în sinea sa ordinea și originea în trei Persoane, Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt".

Dacă Sfântul Augustin a făcut progrese mari în explicitarea dogmei Sintei Treimi, acest lucru se datorează în principal darurilor sale intelectuale excepționale și a unei capacități de analiză psihologică rar întâlnite.

În tratatul său *Despre Treime2*, pe care în sfârșit îl avem într-o excepțională traducere în limba română, coordonată de Alexander Baumgarten, el s-a străduit să conceapă natura lui Dumnezeu printr-o analogie cu imaginea pe care Creatorul a lăsat-o despre Sine însuși în operele sale, în particular în sufletul omenesc. Aici, în însăși structura sa, se găsesc cele mai sigure indicații de ceea ce poate fi în esența ei Sfânta Treime. De fapt, Sufletul este, la fel ca Tatăl, cel care din ființa sa generează Inteligența, la fel ca Fiul sau *Logos*-ul; iar raportul acestei ființe cu inteligența sa constituie însăși viața, la fel ca Duhul Sfânt. Sau faptul că sufletul este mai întâi un gând (*mens)* din care izvorăște cunoașterea prin care ea se exprimă (*notitia*) și din raportul său cu această cunoaștere izvorăște iubirea pe care acesta o are pentru sine (*amor*). Aceasta nu este decât felul în care Tatăl se oferă *Logos*-ului, și prin care ei se iubesc întru Duhul Sfânt? În mod sigur, conclude E. Gilson, acestea nu sunt decât imagini, dar dacă cu adevărat omul a fost creat după imaginea dumnezeiască, ele nu sunt cu totul în van. Prin asociere, aceste imagini ne instruiesc în ce privește omul. Ele, asemănător Sfintei Treimi, nu înseamnă numai calitatea de a fi o gândire care se gândește și se iubește pe sine, înseamnă în același timp că sunt o mărturia vie a Tatălui, a Fiului și a Duhului Sfânt. A ne cunoaște pe noi înșine, așa cum ne-a învățat Socrate, este în ultimă instanță a ne cunoaște ca imagine a lui Dumnezeu. În acest sens gândirea noastră este o amintire a lui Dumnezeu, cunoașterea care se regăsește este însăși inteligența, care procede de la unul și de la celălalt, Tatăl și Fiul care sunt însăși iubirea de Dumnezeu. Există deci în om, ne spune Sfântul Augustin, *ceva mai profund decât omul însuși*[3]. Ne putem imagina că această afirmație este legată de o afirmație a lui Plotin din *Enneade*, II, 2, 3 în care se spune că centrul sufletului și centrul corpului nu sunt identice, ci analogice, iar centrul sufletului este originea transcendentă de unde provine el. Sfântul Augustin l-a citit pe Plotin în traducerea lui Marius Victorinus, iar pasajul citat, scrie Alexander Baumgarten[4], a putut fi sursă de inspirație a celebrei formule a lui Augustin care îl definește pe Dumnezeu în *Confesiuni*, III, 5 drept *„cel mai dinăuntru decât propria mea intimitate- interior intimo meo"*.

„Ba mai mult, scrie în continuare A. Baumgarten, Plotin propune în *Enneade*; V,1,10 în locul acestei similitudini platonico-aristotelice, o altă similitudine, consecventă celor afirmate în pasajul citat, și anume ideea unei puteri a sufletului universal, valabilă, de altfel, pentru orice suflet, fie el universal sau individual, de convertire a etajelor divine în funcții proprii; astfel încât unul, inteligența și sufletul devin funcții de unificare, organizare rațională și viață ale oricărei naturi însuflețite. Este surprinzător cum, la lectura celui ce are sub ochi pasaje de filosofie greacă pe care le-am invocat, cele spuse de Augustin în *Despre Treime*, VI, cap. 6 despre corespondența dintre persoanele Treimii și facultățile sufletului omenesc se pot pune ușor în legătură cu principiul similitudinii platonico-aristotelice invocat și pot fi înțelese ca o aplicare a criticii plotiniene a acestora la statutul omului înțeles drept chip și asemănare divină din *Facerea,*1,26"[5].

În opera sa *Despre Treime*, Sfântul Augustin reflectează asupra temei Trinității în care în prima parte prezintă tema unității substanțiale a lui Dumnezeu, în a II-a parte se ocupă de Persoane, iar în a treia prezintă analogiile psihologice în strâns contact cu credința stabilită la Conciliul de la Niceea din 325.



Nora Blaj *Cameră de așteptare*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2020

Nora Blaj *Chiar așa!*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2019

În primul rând faptul că Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt nu indică o ierarhie, ci indică relațiile de origine dintre ele, care în Dumnezeu sunt dintotdeauna eterne. Fiul este trimis de Tatăl, deoarece unul este Părinte, iar celălalt este generat din aceeași substanță. Dumnezeu în sine însuși este o totalitate de relații, care-L caracterizează din eternitate. Dumnezeul creștinilor nu este un concept pur, ci un unic Dumnezeu care trăiește în și prin *relațiile intratrinitare.*

Cea de-a doua parte a tratatului Sfântului Augustin se ocupă de Persoane și de relațiile dintre ele, punând în evidență aspectul de substanță condiviză. Pentru a clarifica mai bine conceptul de substanță el afirmă că nu tot ceea ce se spune despre Dumnezeu, se spune având în vedere acest concept, dar remarcă un fapt nou, în sensul că trebuie afirmat aspectul de *relație trinitară* între cele trei persoane. Trebuie remarcat că el face această afirmație la aproximativ cincizeci de ani de la Conciliul din Niceea, în care Dumnezeu este considerat o singură substanță, când încă memoria controversei ariene era foarte puternică.

Existența unei unice substanțe în Dumnezeu presupune în același timp existența unor principii relaționale care identifică cele trei Persoane într-un Singur Dumnezeu, iar Duhul este văzut ca un *Dar* pe care și-l schimbă Tatăl și Fiul, așa cum a spus Sfântul Ioan, darul pe care Tatăl și Fiul l-au făcut istoriei. Augustin era conștient de faptul că Dumnezeu este un Mister pe care nu putem să-l surprindem cu cuvintele noastre, în primul rând un Mister ce trebuie contemplat, și nu o geometrie explicativă de cuvinte sofisticate ce pot fi găsite.

Cea de-a treia parte a tratatului *Despre Treime* pleacă de la afirmația din *Facerea* unde se spune că omul este făcut după imaginea și asemănarea lui Dumnezeu, ceea ce înseamnă că în om există o amprentă clară a lui Dumnezeu, care este *Iubirea*. Așa cum spune evanghelistul Ioan, Dumnezeu este iubire; a-l gândi pe Dumnezeu ca *o relație* între Cel ce iubește și Cel ce este iubit, printr-o legătură indestructibilă care este Iubirea[6], poate fi o perfectă analogie cu contemplarea Misterului dumnezeiesc. Augustin își dă seama că limbajul este prea sărac, ca să poată gândi misterul dumnezeiesc (lumina care orbește privirea). Iubirea este mai mult decât o analogie pe care Augustin încearcă s-o parcurgă, iubirea nu poate fi gândită, ea trebuie trăită, pentru a putea înțelege ce este Dumnezeu. În raportul dintre gândire și lucrurile gândite există o relație subzistentă, care poate fi paragonată cu relația dintre Tată și Fiu, care va constitui substanța relațiilor intratrinitare elaborate de Marius Victorinus de care am vorbit pe larg aici.

După cum am văzut lectura *Enneadelor* lui Plotin a fost fundamentală pentru Augustin. La Plotin principiile se convertesc în funcții, iar la Augustin, scrie A. Baumgarten, înseamnă că substanța divină corespunde persoanei umane și persoanele divine funcțiilor sufletului. Căci Dumnezeu este o substanță și trei persoane, pe când omul este o persoană și trei funcții. Amândoi sunt persoană, dar în sensuri diferite, datorită tipurilor diferite de unitate pe care le au. Pentru Dumnezeu, persoană înseamnă *relație* (VII, 11): persoană se spune în sens relativ, sau (VIII, 1) etc., pe când, pentru om, ea este substanța funcțiilor lui: desigur, cei doi împărtășesc același nume, dar în sensuri diferite (VII, 78)[7].

În ce privește statutul omului, el apare ca o natură participantă la divin, dar și una al cărui statut, scrie Augustin, cunoaște o apropiere substanțială de statutul Fiului. Prezența lăuntrică a Fiului în sufletul omului, explicată pe baza afirmației lui Augustin atunci când se referă la limita ultimă până la care poate ajunge conștiința de sine, în care ea se resimte ca prezență. Acest concept al prezenței, remarcă pe bună dreptate A. Baumgarten, provine din *Sentințele* lui Porfir, paragraful 40, unde cunoașterea de sine este prezentată ca un mod al sufletului de a-și fi prezent lui și ființei, opus cunoașterii lucrurilor externe, care este un mod al sufletului de a fi absent și pentru sine, și pentru ființă: „Dar când se părăsește pe el însuși, când se îndepărtează de sine însuși, se îndepărtează și de ființă. Căci aceasta este importanța pe care o are prezența pentru cel care este prezent cu el însuși și absența pentru cel care este separat de el însuși[8]".

Nora Blaj — *Autumnal*, tehnică mixtă pe pânză, 80x180 cm., 2019

Cel căutat, comentează A. Baumgarten, este omul interior, dar mai adânc decât omul interior și în esență inaccesibil, spre care ar trebui totuși să se îndrepte cel care le neglijează pe cele interioare (...) față de care Dumnezeu este și mai înăuntru VIII, 1. Expresia omul interior ce apare, de pildă, în prima frază a cărții a XI-a o găsim la *Pavel*, în *2 Corintieni, 4, 16,* dar pare a fi invenția lui Platon[9], iar Augustin o putea citi în mod egal în *Enneadele* lui Plotin[10] și devenise *un topos* destul de comun al Antichității. Însă Augustin, scrie A. Baumgarten, formulează un argument propriu privitor la superioritatea experienței interne echivalente omului interior în raport cu experiența universului extern și corporal. Desigur, Treimea divină este întipărită și în experiența externă (structurată din trei elemente: corpul sesizat, facultatea de simț și actul simțirii, ceea ce reamintește de fapt teoria aristotelică a senzației din *Despre suflet, II,* chiar dacă Augustin nu a avut acces direct la acest text)[11].

În concluzia acestor afirmații despre fundamentele pitagoreice ale Treimii putem spune că iubirea de Dumnezeu este însoțită de cunoaștere și mediată în raport cu aceasta din urmă de credință, care ne poate conduce spre natura divină. Credința are rolul unui potențiator al celor două, fiecare în genul ei, și anume cunoașterea să aibă loc mai clar, *manifestius,* iar iubirea mai tare *firmius*, așa cum afirmă Augustin la sfârșitul paragrafului 13[12]:

„Prin urmare, credința este bună pentru gândirea și pentru iubirea de Dumnezeu nu ca ceva cu totul de necunoscut sau cu totul de neiubit, ci ca ceva prin care să fie cunoscut mai clar și prin care să fie iubit mai tare"[13].

La Augustin, conclude A. Baumgarten, este mai mult în joc o figură bine cunoscută a tradiției platoniciene și neoplatoniciene, care pornește de la argumentul afinității din dialogul *Phaidon,* 78b 80c, (este posibil, ne spune A. Baumgarten, ca Augustin să fi consultat acest text în versiunea lui Apuleius din Madaura[14]), unde sufletul poate avea acces la idei fiindcă are aceeași natură cu ele. Acest principiu a avut un real efect în istoria filosofiei antice: el a devenit la Aristotel, în *Despre suflet,* III, 4, 430a 3, principiul identității dintre intelect și inteligibil, la Plotin a devenit principiul cunoașterii inefabile a celui inefabil, iar la Augustin devine acum teoria identificării dintre suflet și dreptate, în contextul substituției imaginare a celui care-l iubește cu adevărat pe Dumnezeu[15] și adepții din trecut și cei de azi ai voinței de putere.

Tendința sufletului spre dreptate, puternic înrădăcinată în ființa umană, este esența discursului platonician despre Bine, cu puternice rădăcini în tradiția pitagoreică, a rămas și va fi în continuare esența eticii, în contradicție cu etica nietzscheeană a voinței de putere, care din păcate a luat locul eticii Binelui și a manifestării dorinței de promovare a adevărului. Azi societatea a pierdut orice orientare etică în producția culturală, scrie Vito Mancuso, evaluarea economică este unica cu adevărat efectivă, iar valorile morale împotriva cărora lupta Nietzsche, care în vremea sa erau considerate de neschimbat, sunt azi pură arheologie, întrucât nu mai este nimeni care să le discute și să le aprecieze dacă nu în cel mi bun caz să le ia în derâdere. Primatul economic este prima instanță care guvernează zilele noastre, care certifică adevărul cuvintelor lui Nietzsche, conform căruia ceea ce este imoral „este factorul superior și principal"[16]. Este, deoarece contează mai mult sub aspect economic. Nietzsche a învins[17].

Note

1 Etienne Gilson, Platonismul latin din al IV-lea secol, în *La filosofia nel Medioevo,* BUR, Milano 2000, p.146
2 Augustin, *Despre Treime*, ediție bilingvă coordonată de Alexander Baumgarten, Polirom, Iași 2022.
3 Cfr. E. Gilson, op. cit. p. 147.
4 Alexander Baumgarten, Studiu introductiv la tratatul *Despre Treime,* op. cit. p. 11
5 Ivi p.11
6 Există două afirmații oarecum simetrice despre Dumnezeu și om, comentează A. Baumgarten,
7 Cfr. A. Baumgarten, Introducere la Augustin, *Despre Treime*, ed. Polirom Iași, 2022, p.38
8 Porfir, *Sentințe,* trad. de A. Anghel, p. 62, în A. Baumgarten, op. cit., p. 39
9 Platon, *Republica*, 587a.
10 Plotin, *Enneade,* I, 1, 5 sau V, 1, 10.
11 Cfr. A. Baumgarten, op. cit., p. 41.
12 Ivi, p. 45
13 Augustin, *Despre Treime*, Cartea a VIIIa, paragraful 13.
14 Cfr. Marrou 1977, p. 44, care a remarcat patru citări în opera lui Augustin ale acestui dialog și amintește existența traducerii din Apuleius.
15 Cfr. A. Baumgarten, op. cit., p. 45-46
16 Nietzsche, *La volonta di potenza*, n.272, p.156
17 Vito Mancuso, *Etica per i giorni dificili,* Garzanti, Milano, p.112

■

Andrei Marga

Somnul logicii

Somnul este, cum se știe, parte a vieții organice, încât nu se poate supraviețui fără somn. De altfel, oamenii care dorm mai puțin de șase ore sau mai mult de nouă ore pe zi au necazuri. Somnul este definit ca stare fiziologică periodică și reversibilă, caracterizată prin suspendarea conștienței, chiar a sensibilității, și relaxarea organismului (cardiacă, în general musculară, respiratorie, etc.).

Astăzi, cercetările fiziologice, neurologice, farmacologice consacrate somnului sunt avansate. Destul să mergi la o consultare de rutină la un medic, că ești întrebat absolut profesional despre somn. Cărți temeinice (de pildă, Chris Idzikowski, Cum să dormi bine, Litera, București,2015) caută să arate cum se doarme sănătos.

În mod interesant, aceste cercetări sunt tot mai mult în perspectivă istorică: se examinează înregistrări de maladii contractate de-a lungul secolelor și se fac asocieri cu evenimente. Pe această bază, se vorbește nu numai de somnul organic, ci și de somnolența indusă în societate, involuntar, cu anumite mijloace ori ca efect al inculturii, sau intenționat, prin politici țintite. Revine astfel pe tapet semnificația nu doar fiziologico-neurologică a somnului, ci și semnificația sa mai largă, social-culturală. Somnul rămâne o condiție de refacere fiziologică, dar poate fi și o vastă manipulare, prin inducere, în societate.

Pe acest fundal, idei deja clasicizate ale unor filosofi și artiști privind somnul anumitor funcții reintră în actualitate. Amintesc aici două dintre ele, pentru a extrage apoi esențialul din cercetări științifice și a profila două fenomene de azi: „somniferul propagandei" și „somnul logicii".

Este cunoscut faptul că, în Prolegomene (1785), Kant a vorbit despre „trezirea din somnul dogmatic". Examinarea cunoașterii din punctul de vedere al corespondenței cu datele empirice, datorată lui David Hume, l-a făcut să nu mai crediteze deducțiile fără control factual ale metafizicii tradiționale. În Critica rațiunii pure (1783), critica părților acesteia, „psihologia rațională", „cosmologia rațională" și „teologia rațională", este exercitată din punctul de vedere general după care deducțiile pot corupe rațiunea. Nu este singura corupere. Kant a mai spus că „puterea corupe rațiunea", luminând astfel sub alt unghi lucrurile.

Un artist – este adevărat că se numea Goya – a apărat rațiunea și a spus că somnul rațiunii naște monștri. Biografii săi văd în această apărare continuarea a ceea ce pictorul spusese, anume, că „opresiunea, servitutea, obligația de a urma un anumit drum trasat de alții" sunt dăunătoare, libertatea și folosirea rațiunii fiindu-le de preferat. Unii biografi aduc însă în discuție și suferința fizică de la un moment dat a pictorului. Dincolo însă de orice, gravurile reunite în 1799 sub titlul Los Caprichos (Capriciile) arată ce diformități ies din înfrângerea rațiunii de către afecte (spaimă, zbucium, etc.).

Între timp, odată cu extinderea presei, cu radioul și apoi cu televiziunea, acum cu rețelele sociale, s-a creat o vastă instalație de informare pe scara cea mai largă. Ea a devenit însă și canal de distribuire de erori, ca și de suspendare a gândirii. Ea asigură nu numai informare, ci și slăbirea gândirii proprii – un anume fel de somnolență în plină zi.

Cu un nou pas, odată cu revenirea din 2020 la „război rece", sub formula lui Karl Popper și a adepților săi actuali, a „luptei cu autoritarismul", a avut loc concentrarea în mâini puține a unităților de informare în interes public. Redări fragmentate, alimentarea dintr-o singură sursă, fabricarea de știri, până la a pretinde că s-ar ști ce este în intimitatea unor oameni, sunt acum fapte. O malformare mediatică de date are loc pe scară necunoscută înainte. Nu mai contează adevărul, ci slujirea „cauzei", fie ea și nechibzuită. Jurnalismul autonom este înlocuit de funcționalismul mediatic. Nu mai este regulă ceea ce un editor spunea, că nu-l deranjează zvonurile, câtă vreme spune adevărul. Unii dintre gânditorii integrii de azi, de la Harvard, Chicago, Paris, Starnberg, sunt și atacați că nu se conformează și, vezi Doamne!, ar fi în slujba „dușmanului". Se și administrează „somniferul propagandei".

În același timp, o evoluție interesantă a avut loc în cercetarea științifică. Am în vedere aici, succint, patru aspecte.

După localizarea pe creier a regiunii care se activează când persoana se atașează altora, identificarea oxytocinului și circumscrierea unui „instinct" al altruismului, anumite comportamente pot fi dirijate. În bine, spre empatie față de semeni, sau invers, spre ostilitate.

În SUA s-a constat că din 1968 încoace au murit mai mulți oameni ca urmare a violențelor decât în toate războaiele, însumate, ale Americii. În alte țări, este la fel. Se cercetează acum cauzele violenței pe o bază mai largă, iar rezultatul este nou. De pildă, Robert C. Bransfield a arătat în ultimii ani că agresivitatea, violența, homicidalitatea pot fi cauzate de boli, că pandemiile pot da disfuncții mentale care contribuie la instabilități sociale (Did Infections Caused by World War I Contribute to Causing WW II?, în "Contagion Live. Infectious Diseases Today", ian. 5, 2018). Anumite infectări ar face să crească riscul violenței. De exemplu, „lezarea cortexului vetromedial prefrontal afectează empatia, iar lezarea cortexului orbital frontal și a altor arii reduce controlul impulsului". Cu alte cercetări s-a și stabilit, mai concret, că „prevalența unui parazit al creierului, Toxoplasma gondii, este legată cu creșterea criminalității".

În explicarea unor boli se citează azi insistent constatarea lui Daniel Gajdusek, de acum câteva decenii. Acesta, în discursul la primirea premiului Nobel, a vorbit de o „boală neurodegenerativă incurabilă " cauzată nu de natură, ci de agenți în forma unor cristale minuscule. Surpriza a fost când și în plămânii unor îmbolnăviți cu Covid-19 s-au găsit asemenea cristale.

La îmbolnăviții de Covid-19 s-a mai constatat o similaritate cu „encefalita letargică" sau „boala somnului", ale cărei manifestări erau deja stabilite – deranj sexual, anxietate, depresie și altele. Similaritatea consta în prezența unor „leziuni selective ale trunchiului cerebral". Unii cercetători au și conchis că ne îndreptăm spre explicația unor comportamente sociale prin leziuni generate de agenți patogeni – din natură sau administrați.

Se poate discuta îndelung asupra corelațiilor între paraziți ai creierului și violență și între viruși, naturali sau administrați, și letargie. Ipotezele sunt multe. Să le lăsăm însă în seama fiziologilor, neurologilor și farmacologilor. Teorema care însă prinde contur este analoagă cu cea care privește „inteligența artificială": s-a atins treapta manipulabilității, încât oamenii pot deveni victime ale paraziților creierului, care dirijează comportamente, și ale electronicii, care înlocuiește omul ca subiect al schimbărilor.

În cele din urmă, aceste două primejdii pot fi puse în mare pe seama „somnului rațiunii". Dar lumea de azi ne permite să sesizăm și un alt somn, chiar mai precis. Îl numesc „somnul logicii". Căci dacă somnul rațiunii naște monștri, nici somnul

Nora Blaj

Asigurare, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2015

logicii nu se lasă. El naște falsuri, erori nesăbuite, până la urmă, confuzie a valorilor și neputință.

Așa cum am mai arătat (A. Marga, Lumea scindată, 2023), sofismele au continuat să înflorească în jur ca rareori în istorie. Faptul nu se poate pune direct nici în seama paraziților și nici în seama virușilor. El ține și de educație, confuzii ale competențelor, expansiunea mediatizării, slăbirea preocupărilor de igienă a cugetării, luate la un loc. În altă epocă, Mihail Sebastian vorbea de „cultura de brutalități și tranzacții", cu „idei nervoase și exclusive", în care precizia și rigoarea obosesc inșii. Nu cumva s-a ajuns iarăși într-un punct mort?

Se comit, desigur, multe feluri de erori, dar când este vorba de sofisme avem de-a face cu erori logice – cu o parte dintre ele (vezi tabloul întreg în A. Marga, Argumentarea, 2005). Găsesc, în orice caz, că sofismele argumentării curente țin de acum de un alt somn, care, la rândul său, împiedică bunăstarea și democrația. Iată exemple.

Mulți oameni fac relatări despre persoane și evenimente. Nu discutăm aici „relatările sincopate" și „relatările cu tendință", mai nou copierea de pe site-uri, adesea neverificate și vizibil ignorante. Mulți nu fac însă diferența între opinie (ce poate fi, la rigoare, subiectivă) și descriere (ce pretinde fidelitatea față de fapte). Se produce astfel „sofismul opiniei ce se pretinde descriere". De exemplu, multe probe pleacă de la opinii de martori oculari, dar aceasta nu justifică luarea opiniei acestora drept descriere.

Se crede adesea că o informare este o argumentare și se produce astfel „sofismul informării ce se pretinde argumentare". Așa cum descrierea nu se reduce la opinie, tot astfel argumentarea este altceva decât informarea. De pildă, acum, când se discută revendicări salariale, se dau informații privind starea bugetară a țării, dar nu s-au adus probe ce fac întemeiată concluzia (decizia) nesatisfacerii lor.

Mulți nu fac diferența între argumentare și demonstrație. De pildă, „vă demonstrez că prin controlul inflației vom putea pune pe picioare creșterea economică durabilă" sau „v-am demonstrat, pe biografia persoanei, că aceasta era interesată direct în ceea ce propune". Luând noțiunile la propriu, demonstrație avem doar atunci când ceea ce este de dovedit (teza) rezultă cu necesitate din temeiurile (probele) invocate. Or, așa stând lucrurile, demonstrația este posibilă doar în sisteme axiomatizate și în situații cu totul speciale. De pildă, în tribunal, când făptuitorul recunoaște în scris, neforțat și în totalitatea facultăților mintale, că a comis fapta incriminată. În rest, avem doar argumentări.

O eroare frecventă este „sofismul considerării explicației drept justificare". Ca exemplu, „nu putem reforma acum universitățile pentru că profesorii și studenții nu sunt interesați de reformă". Este doar o justificare a incompetenței și a lipsei de inițiativă trimițând la altceva!

Oamenii au dreptul fundamental la opinie, iar opinia fiecăruia este de luat în seamă, înainte de a fi evaluată. Ei exprimă în viața publică opinii diverse, cu care poți să fii sau să nu fii de acord. Problema este să se facă de la început distincția între persoană și opinia acesteia. Eroarea frecventă care se produce aici se numește „ignoratio elenchi", pe românește, „substituirea tezei" cu altceva decât teza, pe parcursul argumentării. Un exemplu: „cutare are o părere proprie despre cauzele războiului actual, deci el în mod sigur ține cu adversarul". O opinie se susține sau se infirmă cu probe care privesc opinia însăși, nu cu altceva.

„Sofismul substituirii tezei" are numeroase forme. Manualele le-au inventariat (vezi Douglas Walton, A Pragmatic Theory of Fallacy, 1995) scrupulos. Evoc doar câteva.

Argumentum ad hominem este sofismul ce constă în substituirea tezei cu invocarea calităților, defectelor, prestațiilor, biografiei cuiva. El stă pe confuzia dintre opinie și persoana care emite opinia: „cutare nu trebuie luat în seamă, pentru că abia a scăpat de o anchetă a procuraturii", sau „cutare nu contează, căci are un traseu biografic complicat". Or, valoarea opiniilor nu are legătură cu biografia nimănui. De altfel, una dintre originile gravei confuzii a valorilor din România actuală este abundența sofismului ad hominem. Ea face ca inși fără valoare să fie promovați public, în vreme ce destui pricepuți să fie opriți în baza unor date personale, adesea falsificate. Nu va putea fi depășită această confuzie fără a se asuma că una este discuția despre opinii și alta cea despre viața cuiva. În orice cultură matură se asumă distincția.

Un sofism înspăimântător prin frecvență este „ratarea subiectului". El are loc de fiecare dată când vorbitorul propune spre discuție un subiect, dar preopinentul reacționează discutând altceva. Bunăoară, cineva examinează starea financiară din România, iar preopinentul obiectează că nu se ia în seamă starea din SUA. Orice subiect se poate discuta, desigur. Dar o opinie se tratează sub aspectul a ceea ce spune, nu sub aspectul imensului nespus ce o înconjoară.

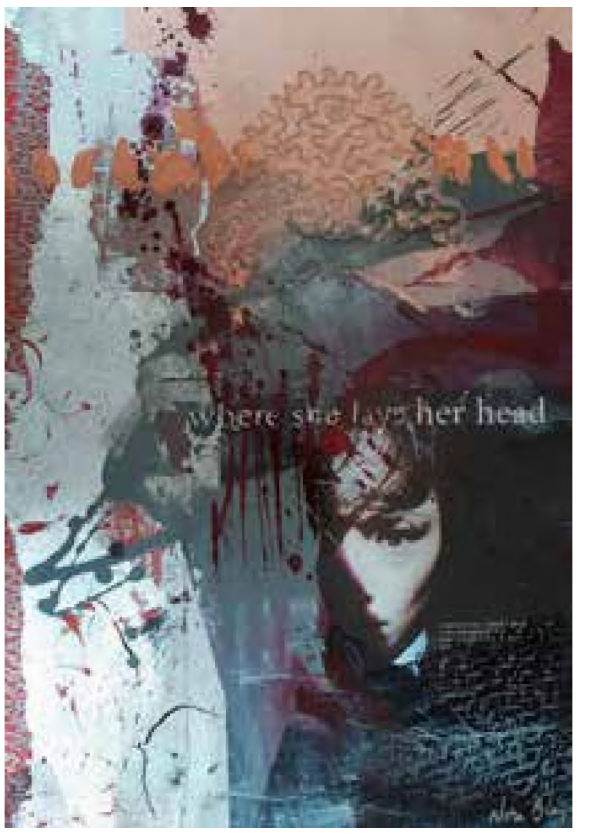
La noi, sunt frecventate copios sofismul „argumentum ex silentio" și simetricul său, „eroarea obiecțiunilor". Primul constă în a lua absența obiecțiunilor la o teză drept argument. De pildă, în adoptarea de legi în parlament prin mecanismul asumării răspunderii guvernului funcționează sofismul „nu avem înregistrate contestări ale acestui proiect de reglementare, deci reglementarea este validă". Exemplul „avem obiecții la calitatea manualelor scrise de istorici de azi, deci de manualele alternative din societățile democratice nu avem nevoie", ilustrează sofismul numit „eroarea obiecțiunilor".

Nu mai puțin prezent este „argumentum ad ignorantiam" – tragerea de concluzii din imprejurarea că nu se poate dovedi contrarul. Sofismul „cine are dreptate trebuie să dovedească în justiție că nu este vinovat" este un exemplu. Nu mai puțin frecvent se recurge la „eroarea statisticii tendențioase", ca în exemplul „la noi, șomajul este scăzut, căci așa ne indică statisticile de la oficiile forțelor de muncă".

Confuzia în dezbaterea publică este suplimentată de „sofismul omului de paie" (straw man fallacy). Este vorba de sofismul ce constă în deformarea prealabilă a opiniei cuiva, sau chiar a acțiunilor lui, pentru a-l putea combate mai ușor. Bunăoară, „preopinentul nu merită luat în seamă pentru că are o părere exagerată despre stările de lucruri din țară când afirmă că decidenții sunt incompetenți și nu scot țara din crize".

Sofismul „non sequitur", ce constă în aceea că teza nu rezultă din temeiurile invocate, este frecventat asiduu. De pildă, „avem contacte externe cu diferiți miniștri și multe guverne, încât politica noastră externă este bună, chiar dacă nu reușește să atragă investiții și să schimbe opticile altor țări despre noi". Sau, „cutare țară nu are sistem de alegere a liderilor ca al nostru, deci acea țară are alte valori". Simple sofisme! Rezultatul lor este părerismul ce domină dezbaterea chestiunilor serioase.

Nu insist acum asupra sofismelor ce se produc prin folosirea confuză a lui *„pari ratione"*(lămurirea unui text de lege prin altul) și a lui *a fortiori (derivarea unui adevăr din altul).* Mai stărui doar asupra *sofismului falsei identificări.* Exemplul „Einstein s-a fotografiat cu limba scoasă, deci autorul teoriei relativității s-a fotografiat cu limba scoasă" este replicat des. „Cutare dovedește capacitate incontestabilă în ceea ce face, dar nu-l recomandă vârsta". Oricum, se cer distinse identitățile sub care se manifestă oamenii, dacă vrem să vorbim precis despre ei.



Nora Blaj *Date personale*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2021

Nu insist nici asupra împrejurării că, așa cum nu se înțelege diferența dintre o „descriere" și o „opinie", nu se înțelege nici aceea dintre o „analiză" și simpla reacție la un eveniment și, pe de altă parte, „interpretarea" lui. Autori cu pretenții amestecă nepermis „opinii", „descrieri", „explicații", „analize", „justificări", „interpretări", „ipoteze", „postulate subiective" și comit erori care împiedică de la început relevanța. În aceste condiții, capătă actualitate definirea inteligenței, pe care o apăra și la noi Mihai Ralea, drept capacitate de a distinge.

Sofismele evocate nu sunt toate sofismele prezente în viața publică de acum. Ele sunt doar cele mai frecvente la nivelul susținerilor. Dacă privim din punctul de vedere al logicii interogațiile, evaluările și propozițiile deontice, apoi modalitățile, găsim și mai multe sofisme. Nu mai vorbesc de erorile pe care pragmatica comunicării le identifică azi.

Nu este schimbare în bine fără democratizare și fără selecția meritocratică a decidenților. Dar la acestea nu se ajunge fără cultură internalizată, ce începe cu despărțirea de sofisme. Respectul logicii atestă prezența rațiunii și a umanității oamenilor.

Răspândirea sofismelor dovedește că există și un somn al logicii, ce poate fi circumscris. Nu știm încă exact ce leziuni – cerebrale, educaționale, sociale - sunt printre cauze. Dar este clar că tema somnului nu este deloc încheiată. Efectele sale în societate sunt adânci. Poate exista, la rigoare, nu doar somn organic, ci și mare agitație pe scena vieții. Dar când logica este somnolentă sau adormită de-a dreptul, precum în vânzoleala stearpă de azi, nu iese decât zgomot. Ceea ce pot face, în definitiv, și păsările deasupra unei prăzi. Se observă ușor că țările ce cultivă igiena cugetării sunt mai ferite de sărăcie, corupție și abuzuri. ■

Nicolae Iuga

Criza umanității europene după Husserl și Heidegger

1. Filosoful german Edmund Husserl (1859-1938) este primul care vorbește despre o „criză a umanității europene". Husserl menționează că el ia termenul de „viață" nu doar în sens biologic, fiziologic, ci pentru el „viață" înseamnă în primul rând scopuri care angajează creații spirituale[1]. La fel ca și pentru organismele biologice, diferența dintre prosperare și degenerare, dintre sănătate și boală este valabilă și pentru comunitățile umane. Și Husserl pune atunci, cu doar câțiva ani înainte de izbucnirea celui de al Doilea Război Mondial, diagnosticul potrivit căruia „națiunile europene sunt bolnave"[2], iar acest text al său nu face altceva decât să explicite pe larg în ce constă această boală. În acest scop, el pleacă de la ample premise filosofice.

În primul rând, după Husserl, științele spiritului nu trebuie să cantoneze într-o empirie mărginită de intuiție. Este adevărat că fiecare viață sufletească este fundată pe corpul uman, dar asta nu înseamnă că științele spiritului trebuie să se reîntoarcă la suportul corporal. Teoreticianul care nu poate depăși stadiul descriptiv al unei istorii a spiritului rămâne înlănțuit în realități finite, de ordin intuitiv. Nu putem gândi o știință a Spiritului ca pe un analogon al științei naturii, pentru că Spiritul are ceva propriu și ireductibil, anume structurarea de intenții. Pe de cealaltă parte, este absurd să considerăm natura doar în ea însăși, străină de spirit. Conceptul de „știință a naturii" și în genere orice știință desemnează de fapt o activitatea spirituală, aceea a omului de știință, deci și științele naturii trebuie să fie explicate prin știința spiritului[3]. Iar problema unei științe universale și pure a spiritului constă în cercetarea unui universal necondiționat al spiritualității, cu scopul de a ajunge la o explicație științifică în sens absolut.

Problema pe care o pune Husserl este aceasta: cum se caracterizează configurația spirituală pe care o numim „Europa" și implicit ce idealuri (inclusiv ideal educativ) are în mod efectiv? Husserl menționează explicit că nu trebuie să luăm Europa în sens geografic, că de „Europa" în sens spiritual aparțin și fostele „dominioane engleze Statele Unite sau Australia, dar nu și țiganii ce vagabondează mereu prin Europa"[4]. Când spunem „Europa" trebuie să avem în vedere unitatea unei vieți spirituale, a unor creții spirituale, incluzând scopuri, interese, eforturi, instituții și modalități de organizare. Indivizii europeni pot să aparțină la rase și națiuni diferite, dar toți trebuie să fie corelați interior în mod spiritual.

Configurația spirituală numită „Europa" a început cu o breșă în istoria umanității, anume cu breșa creată prin apariția filosofiei în Grecia antică. În istorie, Umanitatea apare ca o viață unică, cuprinzând laolaltă diferite popoare legate interior prin trăsături spirituale, cu o multitudine de tipuri umane și culturale, decurgând unele din altele în mod continuu. Este ca și o mare, în care oamenii și popoarele sunt valurile ce iau o formă trecătoare, unele ondulate mai bogat iar altele mai primitiv, care se schimbă și dispar, în timp ce substanța fundamentală a mării rămâne aceeași. În context, după Husserl umanității europene îi este înnăscută o entelechie (i.e. un „întreg organizat cu sens", după Aristotel), care domină schimbarea în configurația de tip european, și îi conferă sensul unei dezvoltări orientate spre o formă ideală de viață, așa cum în matematici există un punct ideal situat *ad infinitum*.

Cunoașterea pe care grecii au numit-o *filosofie* a însemnat o știință universală, știință despre întregul lumii, despre unitatea care cuprinde orice existent. Abia mai târziu această unitate începe să se particularizeze în funcție de diferitele regiuni ale ființei, rezultând astfel diferitele științe particulare. Dar filosofia rămâne un fenomen spiritual originar, care caracterizează Europa din punct de vedere cultural, un fenomen stilistic de natură supra-națională. Adevărul filosofiei, spre deosebire de adevărul științelor particulare, este un adevăr necondiționat. Înainte de apariția filosofiei și în afara ei, nici o altă configurație culturală nu este o astfel de cultură de idei, care să procedeze prin teme infinite[5]. În filosofie apare un nou tip de practică, aceea a criticii generale a oricărui mod de viață, a oricărui dat prealabil al tradiției, a oricăror scopuri ale vieții și a oricăror sisteme de cultură. Această practică este chemată să ridice omenirea, prin rațiunea științifică universală, la normele de adevăr ale tuturor formelor de existență. Filosofia se răspândește nu numai într-o comunitate a filosofilor de profesie, ci se extinde ca o mișcare comunitară consacrată formării prin educație[6]. Trăsătura esențială a preocupării teoretice a filosofului o constituie universalitatea tipică a atitudinii critice. El supune întreaga experiență normelor ideale ale adevărului necondiționat.

Criza umanității europene a secolului XX constă – după Husserl – într-un raționalism care și-a pierdut drumul adevărat, diferit de idealul din perioada clasică a filosofiei grecești. Ne confruntăm cu o raționalitate unilaterală, care poate deveni un rău. De la Renaștere încoace, evoluția cunoașterii a ajuns la un tip de raționalism naiv și obiectivist. În obiectivismul naiv și unilateral, tot ce este spiritual apare ca suprapus peste corporalitatea fizică. Or, este absurd să conferim spiritului o realitate ca și cum el ar fi o anexă a corpurilor[7]. Naivitatea obiectivistă reține ceea ce ea numește „lume obiectivă", în care subiectivitatea creatoare nu își află locul. Criza umanității europene este o criză a viziunii europene asupra lumii, dominată de un materialism vulgar, iar știința fundamentală a spiritului este o psihologie cu pretenții de exactitate naturalist-științifică. Ne scapă din vedere că adevărata natură, în sens științific, este un produs al spiritului care o cercetează, o construcție a spiritului, care presupune deci o știință despre spirit. Numai dacă se reîntoarce la sine din orientarea sa exterioară, naiv-obiectivistă, numai atunci spiritul poate să își fie suficient sieși. Spiritul nu este spirit înăuntrul naturii sau alături de natură, pentru că natura însăși se mișcă în sfera spiritului, conceptul însuși de „natură" este o plăsmuire spirituală a științei. Raționalismul contemporan este alienat, prin scufundarea sa în naturalism și obiectivism.

Criza umanității europene are – potrivit lui Husserl – doar două ieșiri. (a) Sau continuarea declinului Europei în înstrăinare față de propriul său sens rațional de viață, ceea ce ar echivala cu o cădere în dușmănie față de spirit și în barbarie. (b) Sau renașterea Europei din spiritul filosofiei, printr-un act de eroism al rațiunii. „Pericolul cel mai mare care amenință Europa în prezent îl constituie oboseala"[8], renunțarea la a mai lupta pentru cauza spiritului.

2. Martin Heidegger (1889-1976) fost unul dintre cei mai importanți filosofi germani ai secolului XX, cu influențe profunde asupra fenomenologiei și a filosofiei existențialiste din Germania și Franța. Își începe formarea intelectuală urmând teologia la Freiburg, dar după doi ani se transferă la Facultatea de Filosofie, unde îl are ca profesor pe Edmund Husserl, studiind în același timp temeinic matematicile și științele naturii. În anul 1913 devine doctor în Filosofie. Zece ani mai târziu devine profesor la Universitatea din Marburg, iar din 1928 este profesor la Freiburg, succedând lui Husserl la catedra de filosofie. A funcționat ca profesor aici până în 1952, la pensionare. Heidegger moare la Freiburg în 1976, la vârsta de 87 de ani.

În scrierea sa fundamentală *Ființă și Timp* (1927), Heidegger urmărește, în primul rând, determinarea Ființei, dar nu în sensul în care Ființa ar fi o noțiune foarte generală, un gen ultim, ci în sensul în care Ființa transcende genurile[9]. O bună formulare a interogației despre Ființă presupune să se ia în considerare și Ființa care întreabă, adică *Dasein*-ul ca om. Dar Omul lui Heidegger nu este dezvăluit decât prin straturile sale inferioare, acesta se caracterizează doar prin trei demersuri originare: eros, foame și frică, care nu pot fi neglijate când avem în vedere o ontologie a umanului[10]. Pe o treaptă inferioară este vorba de o frică de ceva determinat, pentru ca mai sus să se ajungă la *angoasă,* o frică în general, fără prezența unui pericol imediat. Urmează *grija,* la fel nu grija pentru ceva anume, pentru ziua de mâine, de exemplu, ci este vorba tot de o grijă în general, o altă dimensiune esențială a omului. Prin angoasă și grijă, Omul este „aruncat mereu înaintea sa" (Sichvorwegsein). Aceasta pentru că „omul face parte dintr-o lume nesigură în posibilități, iar pe de altă parte are sentimentul că este o ființă predată răspunderii sale și că trebuie mereu să se lanseze spre cea mai proprie posibilitate a sa"[11].

Discursul heideggerian despre Ființă gândește Ființa ca având o activitate autonomă, Ființa vine în continuarea vechilor zei, Heidegger însuși o spune. Doar noi, umanitatea contemporană, „venim prea târziu pentru zei și prea devreme pentru Ființă"[12], de unde și caracterul de mediocritate spirituală a acestui veac. Heidegger abordează și el problema raportului între facticitate

și autenticitate în existența umană. Viața factice este o „pierdere" a vieții într-o simplă înșeriere de fapte inconsistente, perisabile, care nu pot fi integrate în timp. Iar aparatul categorial al metafizicii tradiționale nu poate pătrunde în profunzimile vieții. Opusul facticului este autenticul. Heidegger reia ideea lui Luther privind revenirea la creștinismul primitiv. Experiența vieții făcută de primii creștini este superioară altor experiențe, pentru că primii creștini urmăreau o împlinire interioară, non-obiectivată. Interior, omul este smuls din facticitate și transportat în planul trăirii autentice, prin răscolitoarea experiență pe care i-o dă conștiința caracterului inevitabil al morții. La fel ca și Sf. Augustin, Heidegger așază moartea la baza înțelegerii vieții. În caz contrar, prin obiectivare, omul nu poate evita pierderea vieții, alienarea.

Trebuie remarcat că în accepțiune heideggeriană orice obiectivare înseamnă, prin sine și în mod integral, și alienare. Or, în realitate, alienarea poate fi privită doar ca un caz particular de obiectivare, acea obiectivare patologică din punct de vedere moral, care nu acoperă obiectivarea în chip integral. Obiectivarea este alienată doar atunci când are consecințe perverse pentru om. Nu orice obiectivare umană duce în chip necesar și integral la alienare, după cum nu orice acțiune umană duce în chip necesar și integral la tragic. Viața era în întregime tragică doar pentru grecul din antichitate, nu și pentru creștin.

Cu privire la caracterizarea omului prin Eros, Foame și Frică, Heidegger o spune în mod repetat că este vorba de o interpretare pur ontologică și că este cu desăvârșire străină de orice intenție de critică moralizatoare. Aici este, vorba în termeni heideggerieni, de „căderea *Dasein*-ului", o expresie analoagă – în opinia noastră – cu conceptul teologic al omului ca „ființă căzută", după comiterea păcatului originar și izgonirea lui Adam din Rai. În mitologia religioasă iudeo-creștină, „căderea" omului din condiția edenică produce o modificare radicală de regim ontololgic și, în afară de dobândirea de către om a cunoașterii, „căderea" atrage după sine alte trei determinații esențiale ale condiției umane: nevoia de muncă, suferința și moartea. Tot trei determinații caracterizează și „căderea *Dasein*-ului" sau viața factice la Heidegger: flecăreala, curiozitatea și ambiguitatea.

(1) *Flecăreala,* faptul de a vorbi fleacuri, vorbirea continuă și fără rost[13]. Heidegger menționează că termenul „flecăreală" nu este utilizat de către el într-un sens depreciativ. În general, exprimarea prin vorbire conservă o înțelegere a lumii care a fost „deschisă", asupra căreia s-a proiectat o lumină nouă, deschizătoare de ființă. Comunicarea autentică are drept scop de a-l face părtaș pe cel care ascultă, cu ființa deschisă, la lucrul despre care se vorbește. Dar, din cauza inteligibilității medii care rezidă deja în limbă, discursul poate fi înțeles, fără ca cel care ascultă să se transpună cu toată ființa sa în înțelegerea originară a lucrului despre care se vorbește. Lucrul despre care se vorbește este înțeles doar aproximativ și în treacăt. Comunicarea este numai aparentă, este de fapt o comunicare falsă, inautentică. Pentru oameni, faptul de a fi unul laolaltă cu altul se rezumă la un simplu schimb reciproc de cuvinte. Tot ce contează este faptul că se vorbește. Se comunică numai pe calea vorbirii transmise mai departe și a reiterării a ceea ce a mai fost spus mai-nainte. Flecăreala este tocmai o atare reiterare și transmitere mai departe a vorbirii. Și nu există numai vorbire fără rost, ci și scriere fără rost.

Flecăreala nu rămâne limitată la vorbirea reiterată cu voce tare, ci se extinde și la sfera scrisului[14] – și atunci hârtia umplută cu flecăreli, cu scriitură care nu spune nimic, se numește ironic „maculatură". Flecăreala vorbită se întemeiază pe auzite, iar flecăreala scrisă pe cele citite. Flecăreala lasă impresia că omul în cauză a înțeles totul, fără să fi avut loc o apropiere prealabilă a lucrului. Interesant este că în cazul flecărelii nu există intenția de a înșela pe celălalt, ci este de ajuns ca o anumită afimație să fie transmisă mai departe reiterativ și atunci deschiderea care a stat inițial la baza acelei afirmații se transformă în închidere, iar rostirea adevărului se transformă în flecăreală. După Heidegger, flecăreala este un dat ontologic al ființei umane, omul nu se poate sustrage niciodată acestui nivel cotidian de vorbire și explicitare. Flecăreala se va manifesta întotdeauna ca siguranță de sine și ca o considerarea a lucrurilor ca fiind ceva de la sine înțeles.

(2) *Curiozitatea.* Înțelegerea adevărată a lucrului este echivalentă cu o deschidere luminatoare asupra Ființei. Dar înțelegerea este precedată de privire, de o anumită reprezentare vizual-intuitivă a lucrului. Dar nevoia de a vedea și tendința de a vedea se pot manifesta și la modul „căzut" al Ființei, în calitate de curiozitate fără sens. Experiența simțurilor în genere este desemnată ca „vedere", chiar dacă este vorba și de alte senzații decât cele vizuale, „tocmai pentru că și celelalte simțuri, în virtutea unei anume asemănări, își însușesc funcția vederii, atunci când este vorba de cunoaștere, funcție în care ochii au preeminență"[15]. În lume, noi suntem ghidați de o anume privire ambientală și, atunci când avem răgaz, grija se preschimbă într-o astfel de privire. Dar curiozitatea devenită liberă nu este preocupată să vadă pentru a înțelege cele văzute, ci singura ei preocupare este de a vedea. Grija acestei vederi nu este una a intenționalității, adică de a surprinde ceva anume și de a fi în adevăr, ci acuma se manifestă posibilitățile abandonării de sine în lume. Curiozitatea caută doar excitația pe care o provoacă ceea ce este mereu nou și schimbarea permanentă pe care o aduce cu cine tot ceea ce îi iese în cale. Curiozitatea nu are nimic de a face cu contemplarea plină de uimire a cunoașterii științifice, a adevăratei cunoașteri. Curiozitatea goală înseamnă și pierderea oricărui loc stabil, călătoria, turismul ca o tendință de satisfacere temporară și perisabilă a unei curiozități veșnic nesatisfăcute și deci infinite, înseamnă în fapt o formă de manifestare a dezrădăcinării ființei umane, deși se crează aparența falsă, că cel care și-a satisfăcut toate curiozitățile ar cunoaște totul. Curiozitatea se însoțește cu flecăreala, aceasta din urmă este ceea care conduce curiozitatea, flecăreala ne spune ceea ce trebuie sau merită să fie văzut și citit.

(3) *Ambiguitatea.* În spațiul flecărelii se întâlnește ceea ce este accesibil oricui și despre care fiecare poate să spună orice, în consecință nu se mai poate decide ce anume este deschis printr-o înțelegere autentică și ce nu[16], fapt care ne conduce la ambiguitate. În sens invers, ambiguitatea îi procură întotdeauna curiozității ceea ce ea caută, iar flecărelii îi dă iluzia că totul se decide la nivelul ei. Flecăreala, curiozitatea și ambiguitatea – după Heidegger – nu sunt manifestări accidentale, ci ele constituie ființa *Dasein*-ului, ne dezvăluie un fel fundamental de a fi al cotidianității, pe care filosoful nostru îl numește „căderea *Dasein*-lui[17].

Nora Blaj — *Documentar (II)*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2019

Note

1 Edmund Husserl, *Criza umanității europene și Filosofia,* trad. rom. de Alexandru Boboc, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2009, p. 12.
2 Ibidem.
3 Idem, p. 16.
4 Idem, p. 17.
5 Idem, p. 25.
6 Idem, p. 34.
7 Idem, p. 45.
8 Idem, p. 52.
9 Martin Heidegger, *Ființă și timp,* trad. rom. de G. Liiceanu și C. Cioabă, Ed. Humanitas, București, 2003. p. 6.
10 Nicolae Iuga, *Filosofia contemporană despre morala creștină,* Ed. cit., p. 128.
11 Martin Heidegger, *Ființă și timp,* ed. cit., p. 192 și urm.
12 Martin Heidegger, *Originea operei de artă,* Ed. Univers, București, 1982, p. 314.
13 Martin Heidegger, *Ființă și timp,* op. cit., p. 228 și urm.
14 Idem, p. 230.
15 Idem, p. 233-234.
16 Idem, p. 235.
17 Idem, p. 238.

■

Nicolae Mareș

Poeta Kazimiera Iłłakowiczówna și traducerile sale din Eminescu (I)

Kazimiera Iłłakowiczówna

Eminescu este încercat de gândul Morții, dar și de speranța reintegrării în Natura-Mamă. Așteaptă această întoarcere în Cosmos ca pe o beatitudine finală.

Mircea Eliade

Traducerile Kazimierei Iłłakowiczówna (1888-1983) din creația eminesciană au însemnat, după transpunerile efectuate de Emil Zegadłowicz, în anii 1932-1933[1], de Ryszard Dobrowolski în anii ,60, asupra cărora vom reveni, o nouă etapă în transpunerea operei marelui romantic român în Polonia. Era pentru prima dată când un poet polonez de anvergura creatoarei din Poznan, cu un loc bine definit în literatura țării sale, bună cunoscătoare a limbii române, pe care o vorbea fluent, a purces la traducerea și răspândirea largă a Eminescului în țara lui Mickiewicz, Słowacki și Norwid, după cum vom încerca să demonstrăm.

Marele merit al Kazimierei Iłłakowiczówna a constat în promovarea creației eminesciene în Polonia exact în perioada proletcultismului deșănțat din România, când autorul *Luceafărului* era trecut la index. În acei ani, poeta poloneză îl publica în presa culturală din țara natală în tiraje de sute de mii de exemplare. Demersurile ei au continuat ani de-a rândul, aceasta în mod constant, inclusiv la radio și televiziune, incluzând textele sale în scenariile unor emisiuni larg răspândite, alături de lirica populară românească.

Autoarea *Zborul lui Icar*, care a debutat cu volumul respectiv în 1912, a declarat că dintotdeauna a fost fascinată de Eminescu și de poezia populară românească. O făcea – cum spunea – ca semn de recunoștință pentru ospitalitatea cordială acordată de români, timp de peste opt ani, în perioada cea mai grea din viața sa și din istoria generației sale (1939 -1948)[2], pentru modul în care personal a fost înconjurată în acele vremuri de restriște pentru conaționalii săi, și nu numai pentru ei. O făcea cu dragoste și afecțiune fraternă. N-a uitat niciodată de șansa acordată de români de a munci și de-a trăi pe meleaguri românești, la Cluj.[3]

Iłłakowiczówna a avut șansa să cunoască România pentru prima dată în anii 1937 și 1938, delegată fiind de Ministerul Afacerilor Externe de la Varșovia de-a prezenta în lume Polonia și personalitatea liderului polonez, cel pe care l-a slujit cu o devoțiune exemplară. În țara noastră prezentările le-a făcut de la Cernăuți plecând, apoi la Cluj și Timișoara, respectiv la Galați, București și Petroșani, în fața unei audiențe selecte. În timpul celor două voiaje s-a clădit temeila dragostei și prețuirii față de România și de poporul român. Meleagurile carpatine au devenit un „deliciu" pentru sufletul ei nobil. „Trăirile românești" le-a înfățișat în scrieri de mare sensibilitate și respect față de ființa românească. Păcat că încă n-au fost puse în valoare, pe măsură. Impresiile legate de manifestările poporului român în cele mai diferite ipostaze, Iłłakowiczówna nu le-a păstrat însă pentru sine sau pentru studii ulterioare. Ea nu le-a lăsat să lâncezească în sertare sau prin jurnale intime, ci le-a răspândit cu mult sârg în presa poloneză, din dorința ca o bună parte dintre compatrioții ei să cunoască valențele creatoare de care dispunea România, aliată cu Polonia din martie 1921 în lupta împotriva bolșevismului[4]. Știa bine că țara și poporul român l-au primit cu mare căldură pe fostul conducător al Poloniei renăscute, despre personalitatea căruia, printre altele, conferențiа diplomata în cele mai mari orașe, în calitate de scriitor și de femeie, care l-a cunoscut îndeaproape pe fostul Mareșal.

Enumerarea – fie și numai a titlurilor – acestor însemnări/reportaje scrise la fața locului ar fi suficientă pentru a ne convinge că nu a trecut indiferentă față de ceea ce întâlnise și remarcase în România la sfârșitul anilor interbelici. Republicarea acelor materiale, cât și o lectură proaspătă a unora din textele pe care le vom aminti mai jos ar fi extrem de instructivă și azi, nu numai din punctul de vedere cultural și scriitoricesc, dar și istoric, politic și sociologic, ajutându-ne să identificăm transformările petrecute în societatea românească după nouă decenii (în bine sau în rău), și dacă mai este ceva viabil din ceea ce odinioară a atras-o pe vizitatoare ca un magnet. Ar putea fi un prilej fericit de a ne raporta la perioada cea mai dramatică, în fapt cea mai tulbure care a urmat – atât pentru polonezi, cât și pentru români – imediat după Diktatul de la Viena din 1940. Poeta avea să remarce cu multă dragoste și afecțiune persoanele care au ocrotit-o, iar cu o anumită obidă a subliniat că ungurii au uitat de ea în acele momente, au șters cu buretele faptul că au curtat-o în prealabil cu scopul de traduce din literatura lor, fără a-i sări în ajutor de data aceasta, după ce ocupaseră o parte din Transilvania. N-a uitat niciodată Iłłakowiczówna că oamenii simpli sau intelectuali de vază din Cluj au înconjurat-o ca pe o rudă apropiată. Sunt mărturii de răspândit și azi în lumea întreagă. Iată titlurile acestor scrieri: *W Rumunii* „În România" (1937), *Rumuńskie róże* „Trandafirii românești" (1937), *Ostatnio w Rumunii* „Recent în România" (1937), *Jaka jest Rumunia* „Imaginea României" (1937), *Rumunia kamienna* „România sculptată în piatră" (1938), *Naszym rumuńskim siostrom* „Surorilor noastre române" (1938) etc[5]. Grăitoare sunt și citatele de mai jos:

„...În România nu trebuie să depui efort să te acomodezi. Pe străin îl poartă valul omenesc viu, unduios, sensibil, plin de grijă, de o rară delicatețe, un val față de care efortul personal devine inutil. ...I se economisește oaspetelui fiecare clipă de stânjeneală, fiecare ciocnire brutală cu necunoscutul [...] în conversații nu există întreruperi sau momente de tensiune, discuția curge ușor, fără șabloane. ...Există în discursurile românești un conținut și o arhitectură ale căror unitate și curgere impecabilă îl poartă pe ascultător ca ritmul unui dans ori al unui marș". Poeta poloneză reține că în România: „totul pare a se perinda în cadrul unei frumuseți veșnice, care e moștenită din ancestral, neștirbită de la o generație la alta și care se manifestă în orice clipă, în chipul cel mai firesc, fără constrângere, fără a se întoarce spre sine."

„În grupuri frumoase și demne ies românce le din biserică înveșmântate în portul lor național de sărbătoare, și tot în frumusețe o bătrână țărancă, la târg stă dusă pe gânduri, aplecată asupra fructelor și brânzeturilor proaspăt aduse din sat. [...] Frumoase sunt femeile în România! /Armonia rasei atinge, prin ele, expresia cea mai înaltă".

Remarcă aceste lucruri o Doamnă de mare sensibilitate, o Poetă, un diplomat mult umblat prin lume. Nu excludem că unele manifestări să le fi auzit, ca secretară personală, și din gura superiorului ei, ctitorului Poloniei moderne, Mareșalul Piłsudski[6]. Acesta a fost atât de îndrăgostit de România, încât a vizitat-o din 1922 până în 1932 de patru ori. Una din vizite a durat șase săptămâni (1928). Printre polonezi, poate numai Papa Ioan Paul al II-lea a mai vorbit atât de frumos despre România, în vizita efectuată în mai 1999, folosind epitetul „Grădina Maicii Domnului", când s-a referit la cultura și istoria ei, ca *punte de legătură* între Orient și Occident.

La izbucnirea războiului, în septembrie 1939, se putea îndrepta Kazimira Iłłakowiczówna

oriunde în această lume, mai ales că refugiata era speriată peste măsură, cunoscându-i bine pe ruși. Dar a ales România și a hotărât să rămână aici și să nu mai continue bejania. Avea în buzunar un pașaport diplomatic și cunoștințe pretutindeni. A ales Clujul. Putea lua drumul Franței sau al Albionului, ca zecile de mii de conaționali. A preferat să rămână în Ardeal, în ciuda faptului că și aici – ca oriunde în acele vremuri – înstrăinarea o rodea. A rămas pe Someș, la Cluj, în casa ospitalieră a guvernatorului transilvan, profesorul universitar Coriolan Tătaru, să-i învețe pe copiii acestuia și pe ai vecinilor săi limbi străine, mulțumită că astfel va putea să-și câștige onest pâinea cea de toate zilele. Printre învățăceii săi, unii au devenit nume mari mai târziu: Valeriu Bologa, Nicolae Enescu, Dorli Blaga etc. Cea din urmă încă își mai amintește cu plăcere de profesoara ei, poloneza Illa, iar alții au căutat-o și o vor evoca cu mare căldură decenii mai târziu.

La rândul ei, Iłłakowiczówna n-a uitat pe nimeni și a făcut încă de atunci un elogiu deosebit elevilor săi clujeni, aviz și pentru cei de azi: „Traian învață de doi ani cu mine limba rusă și de un an engleza. Iuliu îl ajunge din urmă în studiul limbii engleze. Pe Traian nu îl interesează nimic altceva în afară de știință. Învață în taină italiana și greaca, pentru că s-ar putea să-i folosească. Iuliu învață singur spaniola, fiindcă, zice el, este o limbă atât de frumoasă încât e greu să îi reziști. (Nu s-ar da în lături să învețe și japoneza.) Această generație a lor, a doua generație de intelectuali, după bunicii lor țărani, este stăpânită de foamea cărții și înghite știință, așa cum înghite câinele Brak ciocolata, nici nu-i simte gustul dacă bucățica e prea mică".

Nici că se putea un elogiu mai frumos la adresa tineretului român studios din acei ani cumplit de grei. Nu numai la adresa acelor tineri, cu precădere însă la adresa oamenilor simpli, cei care pur și simplu au cucerit-o pentru totdeauna și pe care i-a evocat cu o cordialitate copleșitoare.

„Niciodată nu m-a părăsit bunătatea oamenilor. La familia unde m-am stabilit întâi, dând lecții într-o casă bogată, cea mai bună a fost pentru mine femeia lor din casă, o țărancă simplă.

Cu toate că nu ne înțelegeam în nici o limbă, ea știa atât de bine să-mi ghicească voia, să mă consoleze, să plângă cu mine... Seara când stăteam pe gânduri în cameră, apărea Maria. Îngenunchea lângă mine pe podea și, plângând, îmi spunea în jargonul ei ciudat, latin, pe care aproape că îl înțelegeam, cuvinte pline de alinare... Când Clujul românesc, numai după un an, s-a schimbat și a devenit Kolozsvar-ul unguresc, iar eu, în douăzeci și patru de ore, am fost nevoită să părăsesc vila guvernatorului, unde îi învățam pe copii limbi străine și să caut un adăpost, cine m-a primit în casă? Niciuna dintre contesele și baroanele unguroaice care-mi arătaseră amabilitatea mondenă din clipa în care am apărut la Cluj... Această țărancă simplă, fostă slujnică, mi-a spus să mă duc la ea, la țară, și să stau acolo cât voi vrea până când se va găsi ceva mai bun".

Iar, la plecarea definitivă spre țară a poetei, în 1947, după cumplita foamete care a bântuit România în acei ani, Maria Lăpușan din Gilău i-a adus o pâine rotundă pe care n-a uitat-o niciodată scriitoarea, conștientă că aceasta era o mare raritate. În plus a și invitat-o să revină la ea la țară, la Gilău.

Am găsit, în rândurile și frazele așternute de Iłłakowiczówna în însemnările sale, aprecieri de pus la icoană, judecăți emise nu doar de un talentat scriitor și poet, ci și reflecțiile unui umanist de mare clasă. Și alți scriitori polonezi, demnitari sau refugiați de rând din toate categoriile sociale au scris în perioada respectivă gânduri simțite despre poporul român și cultura românească[7]. Însă Iłłakowiczówna a înțeles izvoarele acestei culturi și mai ales trăinicia ei.

Pentru a trece mai ușor peste vremurile crâncene, Maica Lucia, bunica viitorului academician român, Valeriu Bologa, avea să îi insufle pentru totdeauna dragoste pentru Eminescu. Deseori a amintit traducătoarea episodul respectiv și peste ani. Paginile din poetul nepereche, cu muzicalitatea și simplitatea lor, au fost primele impulsuri, primele ei lecturi. A trecut apoi la transpuneri tot mai variate, atât din creația eminesciană, cât și din lirica altor poeți români de seamă, de la Ienăchiță Văcărescu, la Alecsandri, Bacovia, Miron Radu Paraschivescu, Magda Isanos și Marin Sorescu. Se va atașa, totodată, nu numai de țăranca din Gilău, femeie în casa guvernatorului transilvănean, profesor universitar, ci și de elevii pe care îi învăța limbi străine pentru a-și câștiga modest – cum subliniam mai sus – o pâine.

Drag, chiar foarte drag i-a fost Iłłakowiczównei și țăranul român, despre care spunea: „este un estet din naștere, lucru vădit în meșteșugul cu care-și țese portul, își clădește și-și împodobește casa, își pictează icoanele. Tradiția frumosului în România se află pe primul plan. [...] Acolo totul pare a se desfășura în limitele unei frumuseți eterne sacre; se moștenește neștirbită de la o generație la alta și îți apare, în orice clipă, în chipul cel mai firesc, fără emfază [...] Să locuiești într-o casă țărănească în belșugul de culori al pernelor, chilimurilor, ștergarelor și covoarelor brodate și țesute, e ca și cum ai locui într-un curcubeu. Culorile sunt asociate cu un gust infailibil [...] și nu știu să fi văzut în altă parte femei îmbrăcate atât de împodobit [...] Icoanele, aceste imagini sacre românești, formează un capitol de frumusețe cu totul aparte. O frumusețe care emană nemijlocit din sufletul omului simplu, al poporului. Bizantinismului, care stă la baza iconografiei românești, cufundat într-o meditație hieratică i se adaugă blânda seninătate latină. Prin forma încremenită, rigidă curge un conținut riguros, armonios"[8].

Regatul României avea ca ministru plenipotențiar la Varșovia un diplomat de talia lui Duiliu Zamfirescu, dornic ca și Blaga sau Aron Cotruș să dea noi dimensiuni colaborării bilaterale, încât în 1938 autoritățile românești îi vor acorda scriitoarei Ordinul Coroana României în grad de Comandor. România știa în vremurile respective destul de bine ce înseamnă recunoștința pentru o faptă demnă de laudă. O făcea cu generozitate, cum a făcut-o și în cazul celuilalt traducător din Eminescu, Emil Zegadlowicz.

Modesta *ambasadoare* a literelor române – așa cum personal am cunoscut-o, în 1974, în modesta ei locuință de la Poznan – nu mi-a pomenit niciodată despre această înaltă distincție, cu care alți indivizi ar fi ieșit în față, ar fi cerut sprijin chiar oficial. Poeta va pomeni, în schimb, cu mare dragoste și afecțiune despre vecina sa, „Maica Lucia", născută Pușcariu, bunica profesorului Valeriu Bologa, cea care, înțelegându-i firea poetică, a apropiat-o pentru totdeauna de limba română, ademenind-o cu lecturi din versurile lui Eminescu, convinsă că astfel ne va cunoaște și mai bine. Iar peste ani, după năprasnicul război, întoarsă în Polonia (1948), Doamna Iłła – cum îi spuneau cunoștințele și elevii săi – va recunoaște, cu o sinceritate dezarmantă, subtila valoare a spiritului românesc. Printre primele poeme din Eminescu traduse și publicate în presa catolică poloneză (Slowo Powszechne, 1948) a fost poemul *Ruga*. Nu cumva tânărul preot și Poet, Karol Wojtyla, l-a citit atunci prima dată?

„În timp ce de-a lungul celor opt ani și jumătate nu mi-am putut însuși limba maghiară, deși la cererea unor literați de la Budapesta tradusesem două romane și câteva poezii ungurești în limba polonă (...), *româna mi-a devenit accesibilă numai în câteva săptămâni* (sublinierea mea - N.M.) de la stabilirea la Cluj".

Se va interesa peste ani Doamna Iłła, dacă în Catedrala greco-catolică din Cluj mai dăinuie icoana Maicii Domnului din Częstochowa; și n-avea să uite că, pentru cinstirea memoriei polonezilor îngropați în cimitirul din localitate, a cuvântat în 1946 însuși poetul și filosoful român

Ordinul Coroana României în grad de Comandor oferit scriitoarei poloneze în perioada interbelică. Efortul postbelic al ei și al altor zeci de scriitori polonezi n-a mai fost răsplătit. Cuplul prezidențial din anii de tristă amintire, ca și cele de ieri și de azi, nu știa ce e recunoștința pentru asemenea oameni

Lucian Blaga. Fiica acestuia nu și-a mai amintit recent de acest episod, dar mai păstrează în minte lecțiile făcute *la Brașov* (?) cu profesoara poloneză, secretara personală a mareșalului Pilsudski. N-a aflat niciodată fosta refugiată pe meleaguri românești despre faptul că scriitorul din Lancrăm și-a început cariera diplomatică la Varșovia, în 1926, unde va funcționa și în anul următor. Din creația lui poetică va traduce și publica în anii '60-'70 poeziile: *Orașe, arhipelaguri, oceane, Scoici, Cântec înainte de a adormi, Cântecului somnului, Inscripție pe o casă nouă, Catren* și *Heleșteul,* texte care vor intra în culegerea de *Opere complete* ale autoarei, apărută în anul 2000 la Torun, cât și în lucrarea noastră *Lucian Blaga în limba polonă* (București, 2015).

Din Eminescu, K. Illakowiczowna a tradus și publicat aproape douăzeci de poeme cu o valoare artistică incontestabilă. În cele ce urmează, ne vom apleca asupra modalităților artistice în care a transpus două din ele: *Departe sunt de tine* și *Somnoroase păsărele,* ultima traducere comparând-o nu numai cu originalul, dar și cu transpunerea realizată de unul dintre cei mai de seamă traducători din creația eminesciană, autorul traducerii *Glossei* – Wlodzimierz Lewik.

Note

1 cf. România literară 42/2015

2 Nicolae Mares, Încă Polonia...pp. 234-237, Editura Prut Internațional and Colosseum, 2008.

3 Poeta se trăgea dintr-o familie lituaniană, ca mulți dintre confrații ei poeți, de la Mickiewicz la Miłosz, cu rădăcini directe prin bunicul său cu membrii organizației *Filomaty*, din care a făcut parte însuși autorul epopeii *Pan Tadeusz*. S-a bucurat de o instrucție solidă, dobândită în Anglia, la Petersburg și la Cracovia, iar în timpul primului Război Mondial a slujit în armata rusă, ca infirmieră, ca apoi să se remarce, în calitate de diplomat, inclusiv ca secretar personal al celui care a redat Poloniei independența de stat și demnitatea de odinioară în lume, mareșalul Józef Piłsudski. /N.M/

4 Nicolae Mareș, *Jozef Pilsudski, Mongrafie,* eLiteratura, București 2015

5 cf. Maria Vârcioroveanu, *Kazimiera Iłłakowiczówna - o poloneză care ne-a iubit,* Ed. Paideia 2008 , idem Nicolae Mareș, *Blaga în limba polonă,* Editura eLiteratura, București 2014

6 Idem *op, cit.* Mareșalul Pilsudski

7 cf. Albumul *Iar pământul vostru a devenit casa noastră, Refugiați polonezi în România în anii 1939-1945,* Centrul Karta, Varșovia, 2012, primit de la ministrul polonez pentru combatanți, Jan Stanislaw Ciechanowski, cu autograf, știind cât de critic am fost la apariția, la aceeași editură, cu sprijinul ICR, a unei lucrări intitulate – nu se putea mai insultător – *Azilul românesc.*

8 "Prosto z Mostu", nr. 40 din 29 august 1937.

■

Nora Blaj *Dramă*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2018

Virgil Diaconu

Fetișizarea și defetișizarea eminescologului G. Călinescu (I)

Orice operă critică, a cărei menire finală este aceea de a evalua operele literare, cum este de exemplu critica lui G. Călinescu dedicată poetului Mihai Eminescu, este la rândul ei judecată și evaluată de către cititori și critica literară. Pentru că există atât o critică ce are ca obiect literatura propriu-zisă, cât și o critică al cărei obiect este chiar critica…

G. Călinescu, autorul, între altele, al biografiei *Viața lui Mihai Eminescu* (1932, urmată de șase ediții), al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, în două ediții (1932-1936 și, respectiv, 1969-1970), al volumului M. Eminescu, *Poezii, Ediție întocmită și comentată de G. Călinescu* (Editura Națională Ciornei, 1938), și al *Istoriei literaturii române de la începuturi și până în prezent* (1941), este atât un critic și istoric literar apreciat, cât și unul contestat de către critica literară.

„Nu încape discuție că prin G. Călinescu am obținut prima evaluare consecvent estetică a întregii noastre literaturi", afirmă, destul de generos, Adrian Marino în *Gazeta literară*, XV, nr. 33, 15 august, 1968, în timp ce Al. Piru consideră și el că „G. Călinescu este, alături de E. Lovinescu, singurul istoric literar fără eclipse în privința criteriului estetic, cu o scară precisă de valori și cu analizele cele mai adânci." (Postfață la G. Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru literatură, 1968). Dar ce altceva, decât aceste minunate lucruri, puteau să spună tinerii asistenți ai marelui și intransigentului lor profesor Călinescu?

În același spirit elogios va scrie, mult mai târziu, și eminescologul Petru Creția, care își va uimi cititorii cu ideile sale despre ilustrul critic.

Supraevaluarea studiului călinescian *Opera lui Mihai Eminescu* de către Petru Creția

Preocupat de modul în care G. Călinescu comentează creația lui Eminescu, Petru Creția consideră, în volumul *Testamentul unui eminescolog* (1, 1998), că studiul lui G. Călinescu *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. I, 1969, vol. II, 1970) trebuie neapărat consultat și însușit: „Nimeni nu poate studia pe Eminescu fără a-și asimila mai întâi temeinic *Opera lui Mihai Eminescu.* Cine și-a asimilat-o și nu este bântuit de fanatisme paranoide dobândește un lucru care de la puține cărți se dobândește: *incapacitatea oricărei regresii în stadii mai vechi ale demersului critic.*" (ibid., p. 227, s.a.).

„Nimeni nu poate studia pe Eminescu", așadar, decât după ce asimilează mai „întâi temeinic (studiul, p.m.) *Opera lui Mihai Eminescu*", conceput de criticul G. Călinescu, iar după ce asimilăm temeinic acest studiu este inutil să cercetăm și lucrările mai vechi ale altor critici asupra operei poetului, pentru că „prezența cărții lui Călinescu le azvârle automat (pe acestea, p.m.) în caducitate, le izgonește […] din sfera durabilă a culturii, trimițându-le la locul lor, care este zădărnicia și uitarea", afirmă, categoric și de-a dreptul inchizitorial, Petru Creția în continuare.

Așadar, toate scrierile, adică sutele sau miile de cărți și articole critice care au ca obiect opera lui Eminescu, apărute înaintea studiului *Opera lui Mihai Eminescu* (1969, vol. I, și 1970, vol. II), al lui G. Călinescu, sunt „zadarnice", „caduce", destinate uitării; toate sunt apă de ploaie, deșert literar, găuri negre, pentru că studiul marelui critic, care este o „capodoperă" (Petru Creția, 1, p. 226), le reduce pe toate acestea la zero: „locul lor (…) este zădărnicia și uitarea", deci ele nu mai au, în raport cu marea operă critică a lui Călinescu, nicio semnificație.

Această fetișizare parcă am mai întâlnit-o și cu privire la poezia lui Eminescu... Evaluarea lui Petru Creția din volumul *Testamentul unui eminescolog* este cu totul neașteptată, aiuritoare și în mod magistral *falsă*, pentru faptul că, înainte de apariția faimoasei cărți a lui Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, editată postum, în 1969, vol. I, și 1970, vol. II, existau totuși eseuri, volume, studii și comentarii pertinente asupra operei și biografiei lui Eminescu, dacă ne vom referi fie și numai la cele semnate de Titu Maiorescu, Ion Scurtu, Ilarie Chendi, Nerva Hodoș, Garabet Ibrăileanu, G. Bogdan-Duică, Perpessicius (vezi cele șase volume dedicate poeziei lui Eminescu din seria academică OPERE, adnotate și comentate de către Perpessicius), Ion Sân-Giorgiu (*Mihai Eminescu și Goethe*, 1929, și *Eminescu și spiritul german*, 1934), I.E. Torouțiu (volumul *Exegeza eminesciană*, 1936, reeditat în 2002, volumul *Pagini de istorie și critică literară*, 1936), Rosa Del Conte, într-o oarecare măsură (volumul *Eminescu sau despre Absolut*, 1961, în ediție italiană, apoi în limba română), Murărașu (toate volumele despre Eminescu) etc.

Or, toate aceste volume și articole dedicate lui Eminescu, dar și câteva dintre prefețele și notele critice referitoare la poeziile lui Eminescu, apărute în edițiile de poezie Eminescu, toate tipărite înainte de 1969, anul editării volumului I al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, nu pot fi izgonite de lucrarea lui Călinescu „din sfera durabilă a culturii" pentru a fi trimise „la locul lor, care este zădărnicia și uitarea", pentru ca ele să fie înlocuite cu „nemuritoarea" lucrare a lui Călinescu, așa cum visează, iluzoriu și narcotizat la maxim, Petru Creția, pentru că, pe de o parte, studiile critice privitoare la opera lui Eminescu, tipărite înainte de 1969 și numite mai sus sunt pur și simplu opere de valoare, iar pe de altă parte, pentru că vol. I al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, semnat de G. Călinescu, conține și evaluări aberante, care fac de râs opera critică călinesciană pe care Creția o elogiază.

De pildă, Călinescu socotește că poezia lirică antumă a lui Eminescu (din volumul *Poesii*, 1884) reprezintă doar „firimituri, sclipitoare firimituri", iar poezia postumă este „adevărata față a lui Eminescu", deci poezia lui de valoare (G. Călinescu, în postfața celui de-al doilea volum din *Opera lui Mihai Eminescu*, din seria

celor cinci volume editate de Cultura Națională, 1932 – 1936, citat de Gh. Ciompec în 2, p. 18). Călinescu evaluează cele două tipologii poetice exact pe dos, pentru că poezia lirică antumă este singura tipologie poetică performantă artistic a lui Eminescu, iar poezia postumă a poemelor lungi și a dramelor în versuri este de regulă neîncheiată artistic și nu este publicată de poet nici în presa vremii, nici în volum, fiind abandonată în lada cu manuscrise.

Cea de a treia eroare a lui Călinescu constă în evaluarea celor trei genuri eminesciene, teatrul, proza și poemul prozaic lung, împreună, ca și cum acestea ar constitui un singur corp sau gen literar. Dar aceasta este o evaluare imposibilă, pentru că cele trei genuri sunt distincte și autonome (3, vol. I, pp. 329-331) și, drept consecință, ele cer să fie evaluate fiecare în parte.

Cu privire la criticii care au cercetat opera lui Eminescu înainte de studiul *Opera lui Mihai Eminescu*, ar mai fi de menționat că însuși Călinescu îi aprecia pe o parte dintre aceștia, pentru că, în articolul *Opinii asupra lui Mihai Eminescu*, scris în anul 1931, el vorbește în termeni laudativi despre lucrările lui G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, ca și despre volumele „d-lor I. Petrovici, G. Bogdan-Duică, Leca Morariu, Vasile Gherasim, Gr. Nandris, Cezar Papacostea, Murărașu etc." (conf. 4, p. 22). Ulterior însă, Călinescu nu a mai recunoscut niciun critic important care a tratat despre opera lui Eminescu...

Așadar, imaginarea de către Petru Creția a unui vid critic privitor la poezia lui Eminescu, vid care ar fi existat înainte de editarea „monumentalei" lucrări a lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ediția a II-a, este falsă și contrazisă de o serie de opere critice de substanță, aparținând altor critici, opere care sunt apreciate chiar și de către Călinescu. În nici un caz, G. Călinescu nu a găsit un teren gol de scrieri critice privitoare la opera lui Mihai Eminescu. Ba, nu de puține ori, marele critic chiar și-a însușit unele dintre ideile criticii predecesoare, fapt remarcat de către mai mulți cercetători literari.

După toate aceste argumente, putem spune că în evaluarea studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, semnat de către G. Călinescu, eminescologul Petru Creția are cântarul defect, pierde măsura, face afirmații gratuite, fără acoperire. Parcurgând evaluarea lui Creția, parcă aș citi textul unui cenzor din vremuri apuse, cuprins de elanuri „culturale" purificatoare: „prezența cărții lui Călinescu [...] azvârle automat" toate studiile anterioare ale altor critici, dedicate lui Eminescu, „în caducitate, le izgonește [...] din sfera durabilă a culturii, trimițându-le la locul lor, care este zădărnicia și uitarea"... De ce nu are Petru Creția curajul să numească lucrările sau autorii al căror loc ar fi „zădărnicia și uitarea"? De ce nu le dă Pertu Creția acestor opere „zadarnice", care preced monumentalul studiu al lui Călinescu, foc, așa cum se făcea odinioară?

Din judecata lui Creția – „nimeni nu poate studia pe Eminescu fără a-și asimila mai întâi temeinic (studiul, p.m.) *Opera lui Mihai Eminescu*" – mai înțelegem că noi, criticii, poeții, cititorii, suntem total incapabili să înțelegem opera lui Eminescu *prin noi înșine*; în schimb, noi avem toate șansele să pricepem ceva din opera lui Eminescu prin deslușirile pe care ni le oferă istoricul literar G. Călinescu!

Așadar, numai atunci când vom citi poezia lui Eminescu cu Biblia călinesciană în mână noi vom înțelege ceva din opera/poezia lui Eminescu, ne sugerează Creția. Ce soartă a avut Eminescu! Să nu îi poată gusta, înțelege sau studia nimeni poezia cu propria minte, ci numai după lecturarea studiului de 1050 de pagini al lui G. Călinescu, numit *Opera lui Mihai Eminescu* (ediția a II-a). Probabil că volumul *Poesii* (1884) și studiul *Opera lui Mihai Eminescu*, în două volume, ar trebui să se vândă la pachet... Într-un volum ni s-ar oferi poezia lui Eminescu, iar în celelalte două, semnate de Călinescu, de patru ori mai voluminoase, am avea toate deslușirile necesare înțelegerii liricii eminesciene...

Împotriva convingerilor lui Creția, cred că atunci când citim sau studiem poezia lui Eminescu, este imposibil să ne facem o călăuză din cartea lui G. Călinescu, îndeosebi din vol. I al studiului *Opera lui Mihai Eminescu* (520 p.), pentru că în acest volum „divinul critic" face trei evaluări eronate ale poeziei și ale modului în care se judecă opera/poezia lui Eminescu, după cum am arătat deja mai sus.

Afirmând că poezia lirică a lui Eminescu (din volumul *Poesii*, 1884) reprezintă doar „firimituri, sclipitoare firimituri", în timp ce poezia postumă este „adevărata față a lui Eminescu", G. Călinescu *ne îndepărtează* de poezia lirică de valoare a lui Eminescu. Dacă vom lua în serios evaluarea lui Călinescu, noi nu vom mai deschide niciodată cartea de poezii lirice antume a lui Eminescu. Ce sens are să citim „firimiturile" lirice ale lui Eminescu?

Primul volum al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, semnat de către G. Călinescu, este, prin evaluările sale, o falsă călăuză pentru cititor, pentru că această călăuză nu cunoaște drumul către comoară. Către comoara numită poezie lirică.

Dacă Petru Creția ar fi ținut cont, pe de o parte, de faptul că înaintea studiului *Opera lui Mihai Eminescu* (1969), al lui G. Călinescu, existau totuși câteva opere critice care analizau pertinent opera lui Eminescu, iar pe de altă parte, că evaluările lui Călinescu privitoare la poezia lui Eminescu sunt eșuate estetic, probabil că el (Creția) și-ar fi dat seama că nu are niciun temei să afirme că „prezența cărții lui Călinescu [...] azvârle automat" eseurile și studiile celorlalți critici, anterioare studiului *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. I, 1969, vol. II, 1970), „în caducitate, le izgonește [...] din sfera durabilă a culturii, trimițându-le la locul lor, care este zădărnicia și uitarea"... Petru Creția, deși este un erudit eminescolog, se face că uită *atât* de operele critice semnificative care abordează opera lui Mihai Eminescu, predecesoare studiului călinescian *Opera lui Mihai Eminescu*, *cât și* de cele trei evaluări ratate ale marelui critic, și, neținând cont de aceste lucruri, firește că „are temei" să găsească fără fisură opera critică a lui Călinescu, să o supraevalueze și elogieze...

Alexandru Dobrescu, despre „preluările dezinvolte" ale lui G. Călinescu din operele altor critici

În volumul *Detractorii lui Eminescu* (5, vol. II, p. X, 2006), criticul Alexandru Dobrescu ne amintește de câteva dintre judecățile „critice" ale lui G. Călinescu din *Istoria literaturii...*, care ar trebui să ne dea de gândit.

Astfel, Călinescu consideră că „studiile de istorie ale lui Aron Densușianu nu conțin altceva decât «veninoase dobitocii» și că «judecățile lui Anghel Demetriescu sunt ale unui cretin»" (conf. 5, vol. II, p. X)...

Și cu toate acestea, divinul critic împrumută în studiul *Opera lui Mihai Eminescu* „câteva din «dobitociile» lui Densușianu (paralela cu poezia lui Heine, statutul cuplului erotic eminescian), ori judecăți de existență și de valoare ale «cretinului» Demetriescu (ecourile din Alecsandri și Bolintineanu în poeziile de început ale lui Eminescu, sursele germane ale *Epigonilor* și ale *Florii albastre*, inspirația din Hammer pentru visul Sultanului din *Scrisoarea III*, ba chiar și revoluția produsă de Eminescu la nivelul limbajului poetic)." (5, vol. II, p. X).

Așadar, „veninoasele dobitocii" ale lui Aron Densușianu și „judecățile de existență și de valoare ale «cretinului» Demetriescu" sunt extrase de către Călinescu din operele acestor critici și însușite ca idei personale... G. Călinescu „preia dezinvolt", spune Al. Dobrescu, idei și judecăți critice din operele lui Densușianu și Demetriescu și le trece pe numele său.

Dacă Petru Creția ar fi ținut cont de ideile critice însușite fraudulos de către Călinescu, probabil că divinul critic și-ar fi pierdut, și în ochii lui Creția, aura.

I.E. Torouțiu, un critic incomod al lui G. Călinescu

O critică încă și mai puternică la adresa lui G. Călinescu, decât aceea a lui Alexandru Dobrescu, din studiul *Detractorii lui Eminescu* (vol. II), este critica eminescologului I.E. Torouțiu, care în două capitole ample din volumul său *Pagini de istorie și critică literară* (6, 1936), numite *Gh. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"* și, respectiv, *Gh. Călinescu: „Opera lui Mihai Eminescu. Vol. I-V"*, ne prezintă atât o parte dintre ideile critice valoroase extrase de către G. Călinescu din operele altor critici, cât și o parte din judecățile personale eronate ale lui Călinescu. Dezvelind pas cu pas aceste carențe critice, I.E. Torouțiu întoarce pe dos profesionalismul și autoritatea lui Călinescu.

Despre Torouțiu ar trebui să reținem cel puțin faptul că el este „savantul bucovinean care a scris cel mai mult pe marginea cărților lui Eminescu", practicând în special critica de text, ce urmărește stabilirea textului original al poeziilor poetului, afirmă N. Georgescu în *Prefață* la volumul *Exegeza eminesciană*, semnat de I. E. Torouțiu (2002, Editura Floare albastră), volum care adună cercetările criticului asupra aspectului filologic al poeziilor lui Eminescu, făcute în anul 1936.

În urma criticilor aduse de către Torouțiu, spune N. Georgescu în *Prefață* la volumul *Exegeza eminesciană* (p. 7), Călinescu este determinat să preia tacit toate observațiile făcute și să își republice cele trei mari lucrări dedicate lui Eminescu. Astfel, volumul biografic *Viața lui Mihai Eminescu*, din 1932, va avea șase ediții ulterioare, *Prefață* la ediția întâi, din 1938, a *Poeziilor* lui Eminescu, este reeditată împreună cu întreg volumul în anul 1942, iar cele cinci volume ale studiului *Opera lui Mihai Eminescu* (1932-1936) sunt corectate în anul 1947 și reeditate post-mortem, cu același nume – *Opera lui Mihai Eminescu* –, în două volume, în anul 1969 (vol. I) și în 1970 (vol. II), la Editura Pentru Literatură, postum.

Drept „mulțumire" pentru îndreptările sugerate în anul 1936 de articolele lui Torouțiu cărților lui Călinescu, divinul critic nici nu îl menționează pe eminescolog în *Istoria...* sa (1941), ca semn evident că entitatea numită „caracter" a lui G. Călinescu a rămas neschimbată.

G. Călinescu nu a menționat numele lui Torouțiu decât în două articole, ambele cuprinse în volumul *Mihai Eminescu. Studii și articole*, semnat de critic (4, 1978), editat postum. Astfel, în articolul *Morbul eminescologic* (1932), din acest volum, criticul afirmă că Torouțiu face parte din „banda cernăuțeană", din „oamenii inutili" și „criticii improvizați"..., iar în articolul *Eminescologi* (1932), Călinescu ne „asigură" că Torouțiu „n-are în privința lui Eminescu nici o informație deocamdată, dar este un tipograf impulsiv, cu pretenții de cultură".

Evaluările lui G. Călinescu sunt absolut nedrepte, false, iar veninul lor este declanșat de faptul că Torouțiu îndrăznise să critice două articole anterioare scrise de către Călinescu. Așadar, în critica literară a „divinului critic" totul se plătește. Cei care îl contrazic pe Călinescu sunt „oamenii inutili" și „criticii improvizați"..., cu pretenții de cultură".

(Din volumul *Arta poeziei lui Mihai Eminescu și poezia contemporană*, aflat în lucru)

■

Christian Crăciun

Elegia înghețului (II)

Nora Blaj *Punct de intrare*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42cm., 2021

„Ea aprinse deodată-o lumină" începe secvența a doua. Din nou ne aflăm într-o semioză a „gesturilor poetice", semnificative în sine. Poezia este un spațiu al întâlnirii, un spațiu intermediar, în care poetul, textul și lectorul alcătuiesc împreună semnul. Opacitatea textului la o lectură rapidă este, în consecință, o invitație. Nu explicăm în sens didactic, e în van și vanitos. Marele savant Moshe Idel își deschidea capitala sa cercetare *Perfecțiuni care absorb. Cabala și interpretare*[1] cu mai multe motto-uri dintre care îl citez pe cel aparținând lui Salvador Dali: „Descifrați! Descifrați! Și-atunci veți trăi experiența vertijului absolutului uman". Care este rolul interpretului lui Nichita Stănescu, altul decât a se lăsa absorbit de acest vertij? Și poetul joacă perfect miza acestui trans-limbaj. El *îți oferă* un rol în textul lui. Tocmai pentru că este o întâlnire unică în lirica noastră între corp și literă. *A* are mereu la Nichita Stănescu o anatomie. După cum anatomia are mereu o epură literală. Imaginea cu care începe pe al doilea versant al poemei are ceva Dali-nian: „Ea aprinse deodată-o lumină,/de lângă genunchiul ei, verticală,/sub o pălărie roșie/virginală". Nu acest vag „suprarealism" este esențial în imagine, și nici nu ajută prea mult la comprehensiunea poemului, ci compoziția picturală a scenei. Lumina aprinsă de lângă genunchi (un fulger vertical?) intră firește în relație cu „glezna mea" din versurile imediat următoare. „Ea" face două mișcări care evident trebuie citite împreună: aruncă spre cer fulgerul luminos din genunchi și aruncă (în sens invers se deduce) înspre glezna poetului o carte. O întreagă coregrafie simbolică, ascendent – descendentă, se construiește astfel. Cartea de poezie este „scrisă în cuneiforme". Adică obscură, indescifrabilă, veche, misterioasă, exact cum este textul ce ni se oferă în volumul de elegii. Punere abilă în abisul textual. De ce a ținut poetul să introducă aici o neașteptată, subită, rimă: cuneiforme – platforme? Urechea sa muzicală discretă și stranie îl face să decupeze din blocul masiv al textului acest brusc sunet de clopot al unei alt fel de căderi a îngerilor. Gestul poetic este, în egală măsură, revelator și creator: cartea pare într-o cădere fără de sfârșit, în timp ce, dintre filele ei, se scutură îngeri presați ca florile. O imagine provocator romantică, a florilor presate, devine, prin resemantizare și prelucrare, un semn de o forță spirituală teribilă, o fixare într-un punct metaforic a unei lumi de-vitalizate, lipsite de principiul vital, „uscate", dar păstrată (inutil?) în carte. Simplu: literele sunt îngeri și îngerii sunt litere uscate. Este cartea din care e făcută lumea, dar și cartea dulce – amară din Apocalipsă (10.10) „Atunci am luat cartea din mâna îngerului și am mâncat-o, și era în gura mea dulce ca mierea, dar, după ce-am mâncat-o pântecele meu s-a amărât". Îngerul – literă este înnegrit, ca o funingine a unei pagini arse. Și „conservat" prin uscare, prin eliminarea apei (cea în exces în oceanul din prima parte) și devenirea lui tăios. Acel tăiș care secționa lucrurile până la moleculă, și până dincolo/dincoace de materie. Această imagine a îngerului este neobișnuită chiar într-o poetică acuzată de a-i fi folosit simbolistica până la manierism. El este un laser al privirii, o secționare a materiei până la esența imaterială, adică același impuls al cunoașterii inefabilului precum în a zecea Elegie.

Articularea secvențelor se face neașteptat în jurul acestei priviri tăioase, care scanează dincolo de naștere și de moarte. Privire ce este pentru poet un dar, o încununare inițiatică, este îmbrăcare a „togii virile" a poeziei. „Ca să mă tai cu ei de privirile/care fără să le-nvoiesc, mi-au crescut -/când, togă virilă, tristețea mea aspră/cu o fibulă de gheață mi-o prind". Firește că ține de o coerență internă strânsă a textului poetic faptul că fibula este „de gheață". Privirile în inima invizibilului sunt însă și un blestem, „fără să le-nvoiesc, mi-au crescut". Iar privirile „cresc" precum aripile îngerilor, au aceeași funcție de purtare „dincolo". Ambiguitatea poeziei între har și blestem este perfect sintetizată în această imagine amplă, aproape o parabolă a îngerului inspirator, care a mutat centrul de semnificație, de la Ea, născătoarea, la El, îngerul uscat între filele cărții. Îngerii mumificați, poate sensuri, poate amintiri, trimit la cartea de temelie a lumii. Și tot acest traseu inițiatic se încheie prin scufundarea sub calota de gheață a Hiperboreei. Cu un gest (voit) nefiresc și hieratic, cei doi se pierd în adâncuri. „...și luându-ne unul pe altul de ceafă/cu brațul drept, cel nezburând,/ ne vom scufunda pe sub gheață în apă". Verticala este din nou axa vizuală a scenei: un braț este pentru zburare, celălalt pentru dispariția subacvatică. Descrierea Hiperboreei abia acum apare, din nou surprinzătoare: „zonă mortală/a maimarilor minții". Poezia rece, poezia ca formă a minții de cunoaștere absolută este aici țelul. Imaginea celor doi protagoniști lirici „ținându-se de ceafă" – chagall-iană parcă – este absurdă și puternică, precum ții de ceafă un pisoi. Ceremonialul are bizareria lui (poetul caută nu asocieri inedite de cuvinte, ci astfel de gesturi „nefirești" care scot din adormire semnificații). Dar conține și ceva ca o spaimă onirică, încremenind timpul, deși totul pare într-o greu de oprit mișcare. Locul Hiperboreei subacvatice, ca spațiu al genezei, este locul în care se nasc sfinții: „loc al nașterilor de copii de piatră,/din care sculptați sunt doar sfinții". O dublă elecțiune se petrece deci în spațiul glacial: pe de o parte a maimarilor minții, pe de altă parte a „copiilor de piatră" care sunt sfinții. Adică a copiilor nemuritori printre care trebuie să se nască, acum, poetul. Nașterea în Hiperboreea este nașterea întru veșnicie. Este o regresie ab originae, o naștere moartă, căci ce pot fi alta copiii de piatră? Totuși, Hiperboreea este o zonă mortală. Înțelegând că este ostilă vieții în sensul primar, biologic. Pentru că despre altă naștere – viață este vorba în Hiperboreea, lăcaș al poeziei.

Ultimele două strofe ale secvenței a doua încep imnic, prin invocarea Hiperboreei. Loc al întâlnirii, abolirii contrastelor, dintre alb și negru, aur și argint, revelație nerevelație. Nu trebuie omisă observația că poemul are o tonalitate nu numai sobră, oraculară, cum o presupune genul său de lirism, ci și una de-a dreptul sumbră, nu există o bucurie, o exuberanță a nașterii. Este mai degrabă un ton îngrijorat, apăsat de tot acest scenariu miraculos atât de amănunțit desfășurat în faldurile poemului. Și lucrul este precizat acum, înainte de a începe ultima parte, în definirea Hiperboreei: „tristețe,/alergând și orbecăind". Alergare, din nou alergare, disperata alergare a poetului. Spre niciunde fugind de spaimă, fără țel, orbecăind. Partea a treia este o eșuare în zbor. Într-un spectacol oniric, o explozie de forme geometrice colorate, poemul „s-a rupt", nimic despre înghețul nordic al formelor, despre nașterea poeziei nu mai apare acum. Singura simetrie este în mișcarea gestuală și în începutul cu același pronume misterios: Ea. „Ea își ridică deodată capul:/ deasupra ei aleargă globuri albe/ și norii se destramă în fâșii verzui//Se arată-o sferă cu întunecimi ca munții,/pe care păsările stând înfipte-n ciocuri,/cu pocnet greu de aripi o rotesc". O „geneză" halucinată, nu o viziune cosmogonică precum la romanticul Eminescu, ci un abandon de sine complet, într-un univers de imagini a-cauzale. Tabloul planetei sferice în care mari păsări stau înfipte prin ciocuri lungi și îi determină rotirea prin bătăile de aripi provoacă, orice s-ar spune, un *stupor*, o blocare a receptorului în fața acestei *viziuni* de mari abstracții geometrice proiectate la nivel cosmic și imediat de fapt. Laitmotivul acestei ultime părți a schimbat brusc și incoerent accentele: „Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici". Nu fusese nicăieri vorba despre zbor până acum. Imaginația „decolează" în această vedere de sus, „putem vedea". Care este subiectul acestui plural verbal? Cine vede? El și Ea, născutul și născătoarea? Sau, mai degrabă, un *noi toți* global, smulși din pământeasca reținere spre acest spațiu liber al ideilor abstracte, geometrice, veșnice, înghețate? Nichita Stănescu joacă aici libertatea asociativă a suprarealismului, dar nu ca simplu experiment psiho-semantic, ci legând-o de o interogație existențială primordială. Izbucnirea acesta de artificii din final este post-traumatismul nașterii, un fel de expulzare în zbor. „Scopul" nașterii polare despre care ne-a instruit întreaga elegie este, așadar, desprinderea de mundan, zborul într-un spațiu liber, imaginar. De aici sentența categorică: „Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici". Este un final apoteotic, o încununare a unui efort. Abia acum „putem vedea". Hermeneutica acestui poem, ca și a poeziei lui Nichita Stănescu în general, trebuie să țină seamă de acest ideal final al altitudinii necesare, al zborului/vederii. De acolo înapoi citind, sensurile încep să se limpezească. Psihotica imagine a unor „mari berze-nfipte-n stâncă/mișcându-se încet". Sau „vulturi imenși, cu capul îngropat în pietre/

bătând asurzitor din aripi". [excepțională metaforă a zborului încremenit, împietrit, ne amintim exegeza lui Noica la versul eminescian „ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit", care atât de bine se potrivește Elegiei nordice]. Congruența acestor imagini cu cele din marea carte a Apocalipsei se impune aproape de la sine, chiar dacă înțelesul lor este evident altul. Dar tipul de imaginar este același. În sfârșit, al treilea element al acestui tablou final este „o pasăre mai mare decât toate". Ciocul ei albastru este Axa pământului, „osie albastră" (ce poate face geniul dintr-o simplă alăturare nume – epitet!) „în jurul căreia se-nvârte,/cu patru anotimpuri sfera". Nu există imagine mai profundă a lui *axis mundi* în poezia noastră!

Cea mai puțin didactică, expozitivă dintre *Elegii,* a opta simfonie a lui Nichita culminează în acest ideal de zbor. Adâncire în negura oceanului glaciar al purității și înălțare în cerul sferelor puse în mișcare de mari păsări, poezia se arată finalmente a fi *deschidere*. „Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici,/și-o aură verzuie prevestește/un mult mai aprig ideal". Construit în jurul verbului *prevestește,* versul final al elegiei nu închide, ci relansează surprinzător poemul. Suspendându-l în indeterminat și mister: ce ar putea fi acest nou, aprig, ideal, de dincolo, depășind „idealul de zbor"? Splendoarea unei contraziceri ne atrage aici atenția, similitudinea formulărilor în sens opus nu poate fi întâmplătoare. În *Elegia întâia* – despre al cărui apofatism am scris - spunea la fel de hotărât despre „el": „Nu-l vestește nicio aură..." Cele două afirmații se cuvin firește corelate. Aici aura „verzuie" vestește ceva de dincolo de zbor. Mișcarea blagiană de oglindire a misterului era de a săpa în adâncul fântânii „până dai de stele-n apă". Aici, imersiunea culminează în zbor. Adâncirea care înalță. Sunt și câteva pete de culoare în tablou: ea are o bizară pălărie roșie, aura vestitoare este verzuie, ca apa mării, la fel globurile se destramă în fâșii verzui, ciocul este albastru. Se configurează astfel un impact cromatic, pe lângă *forma* imaginilor. Versul apodictic „Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici" sună ca un „săvârșitu-s-a!" „Povestea" nașterii a deschis spații miraculoase pentru poezie. Imagini cosmice, planetare, de - cenzurate psihic, dar cealaltă parte vestește prin aura verzuie a oceanului un ideal și mai înalt (adânc), mai „aprig". Epitet din nou neașteptat, cumva rugos, într-o altă tonalitate decât evanescența mitului nașterii poetice pe care este construit textul. „Aprig" este îngerul cu care se luptă Iacob (vezi poemul respectiv). Adică o luptă pe viață și pe moarte, pentru căpătarea numelui. Elegia se încheie deci printr-o neașteptată proiectare la un „alt nivel". Cuvântul *ideal* este unul destul de dificil de folosit în poezie, prea sec, abstract în înțeles negativ, lipsit de substanța sugestiei. Aici el capătă pertinență numai prin contextualizarea în acel univers neobișnuit de imagini cosmice. Cuvântul are înțelesul unei ultime trepte de ascensiune, nevădită încă. Un fel de a spune că există ceva mai înalt decât zborul. Ceva „aprig", deci cumplit, *mysterum tremendum*. Un alt vers eminescian cunoscut se poate evoca în sprijin: „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate apele mării". Tot oceanul înghețat din *Elegia a opta* nu poate stinge focul nașterii întru poezie. Și ascensiunea spre ceva înspăimântător, dincolo de poezie. Această împingere la limită este una dintre trăsăturile esențiale ale poeziei nichitiene, cu reușitele și nereușitele ei. Dacă există ceva în poezie dincolo de viziunea marelui vultur cu capul în piatră sau marii berze cu cioc albastru, atunci Nichita l-a văzut. Și ne-a anunțat...

Notă

1 Ed. Polirom, 2004, traducere Horia Popescu

■

Iulian Chivu

Proiecții metafizice în ireal

Vădit axiomatic, se poate pleca în orice speculație de la premisa că nuanțele gândirii au fost urmate cu fidelitate de cele ale limbii; ideile găsindu-se nu din neputința limbii, ci din cea a argumerntului, în relația husserliană factual-eidetic, precum și în relații aristotelice de asemănare și neasemănare, de identitate și contrarietate până la „deosebirea maximă", când lucrurile din același gen care se deosebesc cel mai mult devin contrarii[1] (*contrarietate primă*): Fizică – Metafizică; Real – Ireal; Creat – Noncreat etc. Astfel, dacă *antinomia* este în raport de sinonimie cu *contradicția*, atunci coexistența lor presupune și ea atribute colaterale de diferențiere: *antinomia* este totuna cu antifrază, antilogie, antiteză, aporie, diferență, divergență, opoziție, paradox, iar *contradicția* care înseamnă și ea absurditate, opoziție, contrazicere, contestație, incompatibilitate, își adaugă inconsecvență, obiecție, incongruență – deci două mulțimi semantice care se intersectează semnificativ, însă fiecare se justifică și în chip autonom.

Orice mulțime conține generalități, dar și specificități; diferențierile în limbă sunt, însă, de generalizare și formalizare. În consecință, de ce natură sunt diferențierile dintre *Ireal*, *Neant*, *Neființă* și *Noncreat*? Intersectarea lor, în jurul cărui conținut semantic se poate defini ca mulțime? Este acea mulțime esențială? Și dacă ar fi așa, care sunt atributele ei? Pentru filosofie, limba nu poate fi luată ca argument; gândirea acesteia însă poate fi un indiciu. Paradigmele conceptelor demonstrează cu prisosință acest adevăr tocmai prin diacroniile lor: *Ființa* la Aristotel își strucrturează sfera altfel decât la Hegel, decât la Sartre sau decât la Heidegger, de pildă (*Fenomenologia* este, deci, o opțiune). Edmund Husserl, într-o *Introducere generală în fenomenologia pură*[2], subliniază, ca logician, importanța termenilor în orice propoziție: ei pot conține la rândul lor noi forme, iar în cele din urmă se ajunge la termenii ultimi, la substraturi ultime într-o gramatică apriorică a formelor sintactice și a materiilor sintactice. Distincțiile categoriale, legate de sfera de ansamblu a esențelor, duc la înscrierea lor într-o ierarhie a esențelor, așadar într-o ierarhie *a generalității* și *a specificității* – diferențele specifice ultime fiind *singularități eidetice*, prin care se ajunge la *genul suprem*. Și atunci, relația de contrarietate între două concepte asigură reciprocitatea obiectivării atributelor, a judecăților, a esențelor? Real–Ireal. Fizica–Metafizica, Ființa–Neființa etc. Datele „antinomiei"(?) Fizică–Metafizică sunt încurajatoare prin transcendere. *Fizica* trebuie înțeleasă ca știință a naturii care studiază materia ca proprietăți și structură, ca mișcare și transformare, *Metafizica* însă (la Aristotel studia Ființa ca *ființă*, în act, în genere, în potență, în sine, ca accident) are în vedere planul suprasensibilului și stabilește principiile prime ale existenței și cunoașterii, posibilitățile gândirii, dar denumește și metoda de cercetare a fenomenelor, opusă dialecticii. O antinomie este excluzivă în contradicție, în aporie, în paradox, în opoziție; corelativitatea este imposibilă, iar contiguitatea ne poate întoarce la

→

Nora Blaj — *Drumuri*, tehnică mixtă pe pânză, 100x150 cm., 2019

mulțimile intersectate. În *Logica*[3] lui Hegel, se fac precizări categoriale de diferențiere: realul este înțeles esențialmente ca a umple spațiul sau timpul și se caracterizează prin mărime intensivă (*grad*) și mărime extensivă (*cuantum*).

După modelul pitagoreicilor, „sarcina filosofiei constă, în genere, în a reduce lucrurile la gânduri, și anume la gânduri determinate”[4] (exterioritatea reciprocă și multiplul) – *a-și fi-exterior sieși*, determinație de *a-fi-pentru-sine* a *cuantumului*; este însăși calitatea lui. Și tot de la Hegel știm că *Absolutul este esență*5 (Ființa este Absolutul). Esența apare la el în sine, ca reflexie pură, ca reflectată și ca identitate cu sine[6]. Irealul este, în cele din urmă, negativitatea care se raportează pe sine la sine și totodată respingere a sa de la sine fiindcă conține, în mod esențial, determinația diferenței[7]. Aceasta din urmă presupune că *orice* este ceva *esențial diferit* [8]– un opus, o raportare la *altul* său. Diferită de opțiunea lui Hegel, premisa *cogito*-ului intră în atenția lui Husserl ca lume a sa înconjurătoare (*natürliche Unwelt*), dar și ca lumi înconjurătoare ideale (*ideale Unwelten*) – *Irealul* ține de acestea din urmă, fiindcă, spune Husserl, „nu toate *cogito*-urile pe care le trăiesc au drept *cogitatum* lucruri, oameni, obiecte sau stări de fapt oarecare din lumea mea înconjurătoare”[9].

În apodictica lor noetică, lucrurile pot ajunge în contiguități nebănuite, gândurile își pot găsi corelative accidentale, iraționale, cu corespondențe într-o altă varietate a datelor, în intuiții surprinzătoare, cu conținutul noematic al corelării putând să depășească astfel intenționalul. „Se prea poate – spune Russel – ca fenomenologia să aibă un cuvânt de spus și cu privire la halucinații, iluzii și în genere cu privire la percepțiile înșelătoare”[10], ca reducții fenomenologice, o scoatere din circuit a eului pur[11], a eului fenomenologic fără a urma un algoritm noematic, poate și o scoatere din circuit a transcendenței lui Dumnezeu, tot așa cum sunt posibile și afirmări catafatice inedite, iar pentru gândirea profană o posibilă alunecare eidetică.

Fenomenologia, care pentru Russel este o diciplină pur descriptivă din câmpul conștiinței pure, cu transcendențe la nivelul intuiției pure, la Heidegger se transează în *percepere*, ca stare de a fi perceput și simpla prezență; *res cogitans* și *res extensa* din ontologiile moderne. Heidegger[12] explică deosebirea ontologică dintre acestea printr-un argument al lui Fichte din *Versuch einer Kritik aller Offenbarung* – 1792 („Domnilor, gândiți-vă la perete și apoi gândiți-vă la cel care se gândește la perete”). Iar dacă *peretele* este însuși Irealul, el reprezintă răspunsul dat *ego*-ului ca în-sine-*transcendent*, ca ființă care nu este ea. Obsesia ontică a Neantului (golul, nimicul) nu curge în sensul ipseității, ci al resursei ipotetice neordonate; e starea confuză a preexistenței, a haosului, e lumea ipotetică a Noncreatului (latența), a Neființei (mineralul), obârșie a începuturilor lipsită de spațio-temporalitate, o lume a ficțiunii și totuși o lume a nădăjduirii, a confirmării, a angoasei și a expierii. Aici s-au născut *Demiurgul* gnosticismului și *nihilismul* dovezilor rezonabile sau al abolirii valorilor morale și a secularismului etic.

Cu *Evangheliile gnostice*[13], dar în genere cu gnozele dualiste[14], Irealul capătă sens fiindcă admite ipoteze și se umple cu contradicții, se populează cu un bestiar cosmogonic terifiant, în permenantă confruntare și reașezare, de care nici Orientul nu este scutit. Gnozele dualiste (gnozele în general și *gnosticismul*), ca și *monismul* de altfel, situează în spațiul ireal și al dezordinii

Nora Blaj *Drumul spre Totina*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2021

primordiale tendințe ale unei lumi perfectibile spre ordine și ierarhie disputate în teomahia religiilor primare. *Evanghelia adevărului*, descoperită între manuscrisele de la Nag Hammadi, menționează în nota introductivă, o dedicație gnostic-creștină pe tema mântuirii și a recunoașterii gnozei – a lui Dumnezeu, în speță – ca mijloc al realizării soteriologice.

Scrierea e atribuită lui Valentin, fondatorul sectei ce îi poartă numele. Este însoțită de note complementare referitoare la *eon* – termen prin care este indicată lumea în sens neotestamentar, marcată de rău, sau conține note despre rătăcire care trimit indirect la Efeseni II,12, dar și la preveniri ale arhontelui autorității aerului legate de veacul acestei lumi, de duhul care lucrează în fiii neascultării sau privesc tirania întunericului; conotări negative răspândite în creștinismul antic, ortodox sau gnostic, cf. *Ascensiunea lui Isaia*, X,29-31.

Demiurgul/ Arhontele ignorant este nevoit să înlocuiască divinitatea feminină (*Sophia*), Mama universală (*protogeneteira*), cu Logosul (ca entitate masculină) sau, cum plastic o prezintă *Scrierea fără titlu*:[15] „Arhontele ignorant își emite Gândirea printr-un Cuvânt care plutește pe ape în formă de Spirit.” Și Creația continuă, iată, în *Evanghelia după Toma*, aproape în spiritul Genezei biblice: „Dacă unii vă vor întreba: «De unde ați venit?» Să le spuneți: «Venim din lumină, din locul în care lumina s-a ivit din ea însăși și s-a arătat prin chipul lor». Dacă vă vor întreba: «Voi sunteți?», să spuneți: «Noi îi suntem copii și noi suntem aleșii Tatălui celui viu». Dacă vă vor întreba: «Care este semnul Tatălui vostru întru voi?» să le spuneți lor: «Acesta este mișcarea și odihna».[16]

Tradiția Cabalei a pledat și ea, în aceeași ordine metafizică, în codul sacru ebraic, universalitatea Sinelui (a lui Dumnezeu). Daoismul vine și el, pentru lumea Orientului, cu chipul lui Dao – simbol al vidului, al Noncreatului, al Nonexistenței, dar este totodată și *esența*, principiul vital netulburat (coexistența contrariilor în *Yin* și *Yang*). Se cade totuși să reluăm o precizare a unui mare metafizician al culturilor orientale, francezul René Guénon; el împărtășea convingerea că metafizica nu este nici orientală, nici occidentală, ci este pur și simplu *metafizică* – problemele ei rămân inconfundabile pretutindeni și oricând. Mitologiile asiro-babiloniene și cele europene au adus în spațiul Irealului și ținutul chtonic al disoluției, al morții, al întunericului etern, către care ficțiunea determinată de întrebările fundamentale ale existenței a imaginat expediții eroice, simbolice (Ghilgamesh, Ishtar, Isis etc.), dar și alte prilejuri menționate în literatura clasică de Homer, Hesiod, Dante și mulți alții.

Eidetic, proiecția metafizică în Ireal se îmbogățește, în toate timpurile și la toate civilizațiile, nu în ultimul rând cu contribuția ficțiunii escatologice (doctrină filosofică și teologică referitoare la posibilitatea unei lumi în care acced sufletele morților: *escatologie individuală*); vămile și expierile, vameșii și călăuzele angelice etc. Lumea alternativă (*Cealaltă*) iese de sub rigorile spațio-tempoarlității, dar este tranșată categoric după criteriile Binelui și Răului, transcende realității și are propria ontică populată de figuri terifiante: Zâna celtică a morții, Vampirul irlandez, Călărețul fără cap, Spiridușul irlandez, Nimfa apelor, Hidra, Minotaurul, Basiliscul, Ielele, Moroiul, Zmeul etc. Irealul și metafizica lui se prelungesc, așadar, până în ontologiile moderne înnoindu-se cu alte ipoteze, cu alte așteptări; *res cogitans* și *res extensa* au conținut încă din reflecțiile primitivului.

Elementele metafizicii contemplative se intersectează, însă, din Orient și până în Occident, în reflectarea de nivel mediu (deși adevărurile reflectării nu cunosc decât validări sau respingeri), cu apriorismul reprezentărilor și al credințelor, cu empirismele vieții conștiente, cu finitudinea ființei în limitele posibilităților sale. Iată, mai mult decât în argumentul lui Fichte, trei proiecții suficiente pentru a defini filosofia de viață a românului: 1) „Lumea e-n cuprinsul ei, nu în al nostru”; 2) „Este undeva o putere pe care nu o poți birui, o putere care ține lucrurile laolaltă și e dincolo de noi”; 3) „…mergi cu mintea până într-un loc și de acolo nu mai mergi” – trei reprezentări dintr-o lucrare a lui Ernest Bernea[17], care nu sunt nici cutezanță răzvrătită a gândului, nici neputință a firii, ci întemeieri metafizice în Ireal, conștiență hegeliană, luciditate creștină, iar nu scepticism și dezarmare.

Note

1 *Metaizica*, Ed. IRI, Buc.,1999, p. 380
2 *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filosofie fenomenologică. Cartea întâi: Introducere generală în fenomenologia pură*, Ed. Humanitas, Buc., 2011, p.68
3 G.W.F. Hegel; *Enciclopedia științelor filosofice; Logica*, Ed. Humanitas, Buc., 1995, p. 182
4 Idem, p.192
5 Idem, p.203
6 Idem, p.207
7 Idem, p.210
8 Idem, p.214
9 op. cit. p.113
10 op. cit. p.335
11 idem, p. 212 -215
12 Heidegger, M.; *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, Ed. Humanitas, Buc., 2006, p.268.
13 *Evanghelii gnostice* (traducere, studii introductive, note și comentarii de Anton Toth, Ed. Herald, Buc., 2018):
14 Culianu, Ioan Petru; *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Ed Nemira, Buc., 1995
15 Culianu, op. cit, p.124
16 *Evangheliile gnostice*, p.125
17 *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Ed. Humanitas, Buc., 2005 (ediția a doua revizuită a lucării *Cadre ale gândirii populare românești*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1985), p.69.

■

†ANDREI
Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului și Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului

Maica Domnului ne învață să-L ascultăm pe Hristos

„Faceți orice vă va spune” (Ioan 2, 5)

Ne spune Evanghelia sărbătorii Adormirii Maicii Domnului că, pe când Domnul Hristos predica, o femeie entuziasmată a exclamat: „*Fericit este pântecele care Te-a purtat și fericiți sunt sânii pe care i-ai supt*!” (Luca 11, 27).

Mântuitorul i-a răspuns femeii, întărind cuvântul ei, „Așa este” (Luca 11, 28), dar a adăugat: „*fericiți sunt și cei ce ascultă cuvântul lui Dumnezeu și-l păzesc*” (Luca 11, 28). Cu alte cuvinte, Maica Mea este fericită pentru că a ascultat cuvântul lui Dumnezeu, și voi puteți fi fericiți tot la fel, ascultând cuvântul lui Dumnezeu.

De fapt singura predică pe care a spus-o Maica Domnului ne îndeamnă să facem ce ne spune Domnul Hristos. Era nuntă în Cana Galileii și erau de față și Domnul Iisus și Maica Sa. Sfârșindu-se vinul, gazdele erau puse într-o situație penibilă: „*Mama Lui a zis celor ce slujeau: Faceți orice vă va spune*” (Ioan 2, 5). De față erau șase vase de piatră puse pentru curățirea iudeilor și Domnul Hristos le-a poruncit să le umple cu apă. Ce s-a întâmplat? Domnul a prefăcut apa în vin. Situația critică era rezolvată pentru că ei au ascultat ceea ce le poruncise El.

Maica Domnului lucrul acesta ni-l predică: să facem ceea ce ne spune Domnul Hristos și atunci toate necazurile sunt depășite. În Evanghelii, Domnul Hristos ne spune multe. Mă voi opri însă la lucrurile esențiale. Și ele ne sunt spuse referitor la destinul nostru veșnic.

În Evanghelia după Matei, la capitolul 25, ne spune că atunci când va reveni Fiul Omului întru slava Sa, toți oamenii vor învia. El îi va împărți în două, pe unii îi va pune de-a dreapta și pe alții de-a stânga. Și le va zice celor de-a dreapta: „*Veniți binecuvântații Tatălui Meu, moșteniți Împărăția cea pregătită vouă de la întemeierea lumii. Căci flămând am fost și mi-ați dat să mănânc; însetat am fost și Mi-ați dat să beau; străin am fost și M-ați primit; gol am fost și M-ați îmbrăcat; bolnav am fost și M-ați cercetat; în temniță am fost și ați venit la Mine*” (Matei 25, 34-36).

Este evident că aici e vorba de faptele milei creștine pe care cei buni le fac față de semenii lor aflați în nevoi. Dimpotrivă, cei de-a stânga sunt legați de cele trei patimi ce-i robesc: iubirea de plăcere, iubirea de avere și iubirea de mărire. Verdictul îl dă Mântuitorul: „*Și vor merge aceștia la osândă veșnică, iar drepții la viața veșnică*” (Matei 25, 46).

Se vorbește mult și de filantropie, și de asistența socială, și se face așa de puțin... Ioan Alexandru, cu talentul pe care i l-a dat Dumnezeu, în poezia „Epitaf” exprimă artistic această învățătură evanghelică: „*Pentru că s-a uitat cu milă / La un căluț snopit în bătăi / Pentru că unei bătrâne ce se / Aruncase în lac fugind de azil / I-a întins un cuvânt de salvare / Pentru că-n sanctuarul inimii sale / L-a iertat pe cel mai aprig vrăjmaș / Pentru toate acestea și mult mai mari / Decât acestea pe care nimeni nu le-a știut / Pentru că le făptuise la nevedere / El n-a murit, ci numai doarme / Până la înviere*”[1].

Și totuși de ce or fi așa de puțini filantropi? Eu cred că din pricina puținei credințe. Sigur că și dragostea din care izvorăsc faptele bune e necesară, și nădejdea în răsplata veșnică aduce un impuls stimulator, dar eu mă opresc la credința ce lucrează prin iubire. Nu spun că nu sunt și oameni cu mai puțină credință care fac fapte bune, dar în general oamenii credincioși se implică în filantropie.

Această credință, lucrătoare prin iubire, este subliniată de Sfântul Iacov: „*Așa și cu credința: dacă nu are fapte e moartă în ea însăși*” (Iacov 2, 17). Maica Domnului ne îndeamnă să facem ceea ce ne spune El, Domnul Iisus Hristos. Iar El, prin rugăciunile Maicii Sale, are milă de noi.

Sfântul Pavel menționează în Epistola către Evrei că „*fără credință nu este cu putință să fim plăcuți lui Dumnezeu*” (Evrei 11, 6), numai că această credință dacă nu are fapte este „moartă”. De aceea, relatez o întâmplare pe care am luat-o de la Anthony de Mello[2].

Un ateu a căzut de pe o stâncă iar în timp ce se prăbușea s-a prins de o rădăcină. Fiind suspendat între cer și pământ, i-a venit ideea să strige către Dumnezeu. N-a primit nici un răspuns și a strigat din nou, adăugând faptul că, dacă îl va salva, va deveni credincios. Bunul Dumnezeu i-a răspuns: așa zic toți când sunt în stări limită. Dar ia dă drumul la rădăcină! Și răspunsul său a fost: mă crezi nebun? Și în momentul acela rădăcina s-a rupt, iar el a căzut în prăpastie.

În fața marilor necazuri e nevoie de credință concretizată prin fapte. Cu mulți ani în urmă eram student la București. Am cunoscut o familie de intelectuali credincioși, pe care-i amintește și Părintele Ioanichie Bălan în scrierile sale, este vorba de Tudor și Sultana Petre. Ei mi-au relatat o întâmplare minunată.

Sultana s-a îmbolnăvit rău prin anii 1950. A fost internată la Spitalul Brâncovenesc. Doctorii nu-i mai dădeau nicio șansă. Tudor, om credincios, s-a dus la Mănăstirea Balaciu și i-a relatat starețului nenorocirea. Starețul l-a îndemnat ca amândoi să meargă în biserică și să citească Paraclisul Maicii Domnului. L-au citit cu lacrimi.

Urmarea? Întorcându-se în București și mergând la Spitalul Brâncovenesc, a întâlnit-o pe Sultana plimbându-se pe alei. Pe când Tudor cu starețul făceau Paraclisul, doctorii au fost inspirați să-i facă injecții de penicilină amestecată cu streptomicină. De la prima injecție s-a simțit tot mai bine, până s-a vindecat cu totul. Rugăciunile făcute către Maica Domnului au salvat-o[3].

Aceste relatări le-am făcut în contextul Postului Maicii Domnului și a sărbătorii Adormirii ei. Suntem convinși „*că mult poate rugăciunea stăruitoare a dreptului*” (Iacov 5, 16). O rugăm pe Maica Domnului să intervină la Domnul Hristos, iar Mântuitorul să ne dea o sărbătoare binecuvântată și să ne izbăvească de toate necazurile.

Note

1 Ioan Alexandru, *Imnele Iubirii*, Cartea Românească, București, 1983, p. 222.
2 Anthony de Mello, *Rugăciunea Broaștei*, Editura Mix, Brașov, 2003, p. 117.
3 Protos. Ioanichie Bălan, *Istorioare duhovnicești*, Editura Mănăstirii Sihăstria, 1990, p. 66. ■

Nora Blaj — *Înainte de amiază*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2020

Radu Bagdasar

Din subteranele creației (XIV)

Nora Blaj — *Fără regrete*, tehnică mixtă pe pânză, 100x120 cm., 2019

Textualizarea și ritmul ei

Cum avansează concret conceptorul în edificarea textului pornind de la mugurele genetic primordial (incipitul), respectiv de la planificare? Textualizarea, ca și planul în ultimă analiză, este compusă sub raport genetic din unități interne de conținut (pași genetici) inițiate fiecare de un punct de creație-opțiune. Dacă am figura grafic intensitatea activității orologiului interior, am avea probabil o imagine asemănătoare celei a unei electrocardiograme. Constatăm existența unor apogee în punctele de creație-opțiune și a unor porțiuni mai joase sau chiar plate pe intervalele corespunzând unităților interne de coerență care îi urmează. În punctul de creație-opțiune, când distanța temporală de momentul începerii redactării este de câteva minute, conceptorul trebuie să „vadă" ansamblul unității de coerență ca pe o secvență de film derulându-se în fața ochilor imaginației. Indicațiile planului sau incipitului îi oferă un pretext de bază de plecare care facilitează trecerea la dezvoltarea corolei de amănunte ale textualizării, din ce în ce mai divergente în raport cu prescripțiile incipitului sau ale planificării. Realizarea ei cere un supliment de materie imaginativă – replici, îmbrăcămintea cutărui personaj feminin sau masculin, feluri de mâncare, culoarea rujului de buze, reacții psihologice, limbaj... – care trebuie inventate în principiu în acest punct, chiar dacă altele vor apărea prin surprindere în chiar cursul redactării, iar dintre ele unele vor fi modificate continuu până la stabilizarea „definitivă" a textului.

Derularea ritmică poate fi tulburată în permanență de rectificări de nivel macroscopic perspective dar si retrospective. Holmorfismul este de miză la marii autori: o schimbare majoră în mijlocul textului poate antrena schimbări în amont, în ceea ce n-a fost încă scris, dar și în avalul său. Rectificările post factum (după ce punctul respectiv a fost depășit în derularea textualizării) se repercutează la nivel microscopic, al textualizării, sub formă de corecturi de mai mare sau mai mică amploare care iau implicit mai mult sau mai puțin timp.

În planul unităților interne de coerență, porțiuni relativ autonome ale anecdoticii (un dialog, o scenă într-o tavernă, cea a unei ambuscade în timp de război...), avem de-a face cu microgeneze repetitive a căror fază inițială este constituită de microincipiturile fiecărei unități. În raport cu modelul arborescent al genezei definit anterior, la nivelul nodurilor de creație-opțiune care inițiază sintagmele narative de nivel imediat subglobal putem vorbi de *ezitări* sau *puncte de reflecție de primul nivel*. Subunitățile care compun unitățile de acest prim nivel, inițiate de un nod de creație-opțiune de gradul doi, sunt caracterizate prin *ezitări de gradul doi*. Există apoi *ezitări de gradul trei*, *patru*, s.a.m.d. până la nivelul celor mai mici textoizi imediat superiori nivelului frastic. Un asemenea textoid de gradul patru poate fi o discuție între două personaje care se termină, iar cele două personaje trec separat la alte îndeletniciri sau o descriere de peisaj așa cum se întâmplă lucrurile în romanele lui Umberto Eco. Rezolvarea microproblematicilor ridicate de fiecare textoid sau de unități mai ample de text presupun intervenția orologiului interior. Ceea ce nu provine din actul imaginativ grefat pe punctul de creație-opțiune, factologia pură, non ficțională, este completat prin aporturi din experiența de viață ca în cazul lui Șolohov, Sven Hassel sau Kurt Vonnegut, documentare ca la Zola, Flaubert, surse orale indirecte ca în cazul saloanelor literare. După Montaigne, autenticitatea cea mai marcată si valoarea aparțin protagoniștilor direcți sau evenimentelor: „Singurele povești bune sunt cele care au fost scrise de oamenii însisi care erau la manetele afacerii sau au fost implicați în conducerea ei sau cel puțin au avut norocul să conducă altele de același fel. [...] La ce ne putem aștepta de la un medic care scrie despre război sau de la un școlar care vorbește de proiectele Prinților?" (Montaigne 2015, 130).

Se poate întâmpla ca din exterior ezitările să nu fie vizibile sub formă de discontinuități fizice. Conceptorul redactează în flux continuu. Dar acestea sunt doar aparențe, care au în spatele lor diverse tehnici inventate de creatori. S-o reamintim pe cea a lui Hemingway care păstra seara o rezervă de „jus" (material fantasmatic) pentru a depăși a doua zi momentele de inerție matinală când mașina imaginativă este rece și întârzie să se mobilizeze. În timp ce el transpunea pe hârtie reziduul din ajun, instanța sa profundă încerca să străpungă orizontul opac care întindea în fața ei și să imagineze ce se va întâmpla în continuare. În momentul în care rezerva de materie din ajun era epuizată și scriitorul atingea punctul de creație-opțiune următor, spiritul lui era suficient de încălzit și imaginase deja posibilitatea optimală de continuare. În timp ce redacta această nouă „viziune", imaginația lui încearcă să străpungă ceața incertitudinilor care acoperea partea nescrisă (și neimaginată) următoare. Când și aceasta se clarifică, în timp ce el pune în pagină factologia imaginată, facultatea lui afabulatoare continuă explorarea posibililor anecdotici care o prelungesc. Timpii de concepție sunt localizați în intervalul sau intervalele de timp care precedă începutul unității de coerență respective, oricare ar fi activitatea căreia autorul i s-a consacrat în acest răstimp, dar debordează și peste timpul de redactare al unității de coerență anterioare. Ezitarea a existat, dar ea a fost egală sau mai mică decât intervalul de timp afectat transcrierii fizice a unității interne de conținut anterioare sau concomitentă cu alte activități, ceea ce face să nu fie observabilă din exterior, actul de redactare fizică având o perfectă continuitate. În momentul în care mașina imaginativă este încălzită la maximum lucrurile se întâmplă de această manieră.

În cazul în care timpul de reflecție depășește intervalul necesar redactării unității anterioare, ea se traduce printr-o ruptură, blocaj sau hiatus între cele două unități. Dar chiar în acest caz, nu putem avea măsura exactă a dimensiunilor reale ale timpului de reflecție, pentru că o parte se suprapune peste intervalul anterior iar o altă parte poate transgresa timpul alocat unităților următoare

sau chiar, când scriitorul se întrerupe, peste alte activități: cumpărături, vizite, plimbări, călătorii etc. Pentru a evita acest gen de rupturi și a asigura fluiditatea redactării, J. C. Oates nu se servește de tratamentul de text ci, mărturisește ea, „scriu îndelung de mână. [...] Apoi timpul de a-mi scrie textul la mașină în forma necesară, l-am văzut în imaginație de mai multe ori" (Oates 2003, 35). Spunând acest lucru, Oates declară implicit că se conformează ritmului psihic propriu de lucru, diferit de la un autor la altul și de la un proiect la altul. Cvasi totalitatea scriitorilor își gândesc textele chiar când se dedau la alte activități: mese, deplasări pe jos sau cu un mijloc de transport, voiaje, cumpărături, dar mai puțin întâlniri cu familia, prietenii, susceptibile de a-i scoate din gândurile lor etc., ceea ce contribuie să liseze timpii de redactare fizică. Ceea ce a gândit în timp ce-și făcea cumpărăturile, mergea sau chiar în timpul serbătoarei Crăciunului cu familia este reinvestit în continuarea narațiunii. Aragon confirmă: „Începutul vă vine de obicei pe stradă [...]." (1969, 94) Într-adevăr, mersul pe jos stimulează gândirea. În plin lucru la *Orlando*, Virginia Woolf crede că îl poate scrie în contrapunct cu eseul teoretic pe care îl pregătea despre roman. „Credeam că o voi putea scrie în timp ce lucrez la eseul despre roman, dar cu mintea înfierbântată nu mai e chip s-o opresc. Când mă plimb construiesc fraze, când șed pe scaun plăsmuiesc scene; [...]" (*A Writer's Diary* 22 oct. 1927).

Ca și în cazul hormo-incipitului, autorul poate iniția o unitate de conținut pe baza unui *microincipit parțial* sau *fals*, urmând ca reflecția să continue în timpul redactării, antrenând rectificări sau răsturnări totale de intenție. În cazul acestui tip de geneză, toate trei etapele canonice – hormo-incipitul, planificarea, textualizarea – se confundă într-una singură (care le include sintetic pe toate trei). Fragmentul de textualizare lucrat într-o singură respirație cumulează atunci funcțiile fazelor anterioare. La fiecare asemenea pas, un foc de artificii al imaginației încheagă în jurul unui *flash* incipitar mai întâi un element de planificare trecând apoi aproape instantaneu la carnalitatea textualizării. Prototipul acestui gen de concepție rapidă și comprimată ni se pare Stendhal, dar si Milton, Restif de la Bretonne sau Aragon.

Când, din diverse motive, autorul nu se mulțumește cu durata „normală " a accesiunii la inconștient și a incubației, el dispune de un larg spectru de tehnici susceptibile a intensifica și a aprofunda activitatea mașinii inconștiente. Prin practica genezei polifonice el atinge densitatea maximă a fecundității conceptuale de care este capabil. Există în afara contrapunctului conceptual o multitudine de alte procedee susceptibile de a optimiza activitatea cerebrală fără a comuta de pe un proiect pe altul sau chiar comutând.

Este de notat faptul că ignorarea acestor procedee de optimizare a cooperării conștientului cu inconștientul produce în plan larg social o hemoragie de potențial creator enorm. O statistică britanică publicată în urmă cu mai bine de 20 de ani demonstra că între 3 și 5 milioane de indivizi dispuneau în Anglia de potențialul intelectual necesar pentru a deveni savanți, creatori/descoperitori, dar că dintre ei numai o fracțiune infimă, câteva mii reușeau să devină la modul efectiv. Neurologia admite la rândul ei că individul uman folosește abia câteva procente din conexiunile neuronale posibile la nivelul sistemului nervos central. Cel mai mare potențial de creștere economică umană, socială, de calitate de viață nu este deci în exterior, prin cucerirea de noi teritorii sau bunuri materiale așa cum s-a întâmplat în fazele mai puțin dezvoltate ale istoriei, ci în interiorul nostru. Lumea noastră, atât de sensibilă la risipa materială la care se livrează societățile moderne, pare a nu avea nici un cuvânt de spus în ce privește risipa de potențial cerebral. Or, este risipa de vârf, cea mai gravă, pentru că le implică pe toate celelalte.

Antrenarea inconștientului în derularea genezei și în special în constituirea incipitului poate fi contestată cu o oarecare ușurătate evocându-se categoria autorilor-ingineri, de tip Zola. Zola dispune de o idee generală asupra a ceea ce are de gând să scrie sau mai degrabă de spiritul în care va scrie (preincipit), dar nu pare a avea o perspectivă concretă în profunzime a proiectului, fie ea provizorie și precară. În consecință procedează la o amănunțită documentație, plus o enormă plajă de informare (vizite pe locurile grevei, discuții cu minerii, prezență în sala unde se desfășoară procesul grevi știlor ..). Atât documentația livrescă (presă) cât și informarea sunt bivalente, am putea spune chiar trivalente: îmbogățesc informațional universul scriitorului cu carnalitatea realității concrete a vieții minerilor, masa de informații oferă în același timp o pluralitate de puncte de sprijin fanteziei pentru a construi o narațiune, iar în ultimul rând oferă un timp de reflecție suplimentar asupra proiectului. Documentația îi procură un acces la universul minelor și minerilor la punctul că cineva, chiar lipsit de imaginație, ar avea o bună vizibilitate a unor situații care se petrec în acest univers în care s-a instalat mental. Pe de altă parte, specificul tematicii, de actualitate - în *Germinal* este vorba de mișcări greviste contemporane scriitorului -, imaginația are un rol mult mai redus decât în cazul unui roman de ficțiune în sensul strict al termenului. Putem spune chiar că *Germinal* este, într-un anume sens, aproape un document istoric mai mult chiar decât un roman istoric. Documentația comprimată, conjugată cu decupajul produs de preincipit în cadrul ei și branșat pe un eveniment real poate suplini în condiții absolut onorabile hormo-incipitul. Este ceea ce se întâmplă, în ultimă analiză, cu geneza lui *Germinal*. Zola reproduce la nivel conștient printr-un travaliu pedestru și stufos (simularea a nenumărate variante posibile în desfășurarea tramei epice), ceea ce ar fi trebuit să facă inconștientul în perioada de incubație incipitară. Acest lucru nu înseamnă că o anumită doză de travaliu inconștient nu supraviețuiește chiar și în activitatea celui mai rațional autor. În lucrările de tip *Germinal*, Zola se comportă intelectual mai degrabă ca un cronicar impregnat de ideologie decât ca un autor artist. După cum, fenomen invers celui al lui Zola, istorici de mare vocație precum Michelet sau Mommsen sunt mai mult artiști și filosofi ai faptelor relatate decât cronicari.

Referințe bibliografice

Aragon, Louis (1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Editions d'Art Albert Skira.

Montaigne, Michel Eyquem de, *Essais* - Livre I, http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch38.htm.

Oates, Joyce Carol (2003), *The Faith of a Writer*, New York : Ecco, a division of HarperCollins Publishers Inc.

■

Nora Blaj

Singurătate, tehnică mixtă pe pânză, 80x180 cm., 2021

Ioana Maria Mureșan

Desfacerea căsătoriei

Încheierea căsătoriei se întemeiază pe dorința de a forma o familie, fiind bazată pe respect și încredere reciprocă. Însă, din diverse cauze, legătura dintre soți poate fi afectată, ajungându-se la desfacerea căsătoriei, la divorț.

Căsătoria este un act juridic, un contract, o expresie juridică a legăturii de afecțiune dintre două persoane. Desfacerea acestei legături se face în condiții diferite față de destrămarea unei relații de cuplu. Separarea în fapt poate fi un indiciu al existenței unor motive temeinice care fac imposibilă continuarea căsătoriei, însă nu echivalează cu divorțul.

Chiar dacă faptic motivele de divorț sunt variate și diferă de la un cuplu la altul, juridic aceste motive sunt grupate în patru categorii: divorțul prin acordul soților; divorțul din culpa unuia sau a ambilor soți; divorțul întemeiat pe o separare în fapt care a durat cel puțin doi ani; divorțul din motive de sănătate.

Desfacerea căsătoriei nu este condiționată de o anumită durată a căsătoriei, soții având libertatea să aleagă drumuri separate chiar și la scurt timp după încheierea căsătoriei. Singurul caz care impune implicit o anumită durată a căsătoriei este cel întemeiat pe o separare în fapt, căci impunând condiția unei separări în fapt de cel puțin doi ani, implicit și căsnicia trebuie să aibă o durată de minim doi ani.

Odată cu desfacerea căsătoriei, oricare ar fi motivul, se impun a fi rezolvate și o serie de efecte adiacente referitoare la aspecte care țin de copii minori, stabilirea locuinței acestora, stabilirea modului de exercitare a autorității părintești, precum și a contribuției de întreținere. De asemenea, se va hotărî cu privire la numele soților după divorț sau partajul bunurilor comune. Toate acestea se înscriu în sfera efectelor divorțului.

Divorțul din acordul soților este ușor de înțeles. Desfacerea căsătoriei este hotărâtă împreună de cei doi soți, care apreciază că nu mai este posibilă continuarea relației. În acest caz, nu este nevoie să se stabilească culpa în desfacerea căsătoriei și nici să fie prezentate motivele, fiind suficient existența acordului.

Ca procedură, soții pot divorța pe cale administrativă, prin procedură notarială sau pe cale judiciară.

În situația în care soții care doresc desfacerea căsătoriei prin acord, nu au copii minori născuți din căsătorie sau din afara căsătoriei ori adoptați, se pot adresa ofițerului de stare civilă de la locul încheierii căsătoriei sau de la locul ultimei locuințe comune a soților. Acesta din urmă, constată desfacerea căsătoriei și eliberează certificatul de divorț.

Dacă soții au împreună copii minori, indiferent dacă sunt născuți în timpul căsătoriei, în afara căsătoriei sau adoptați, divorțul prin acord se poate constata doar de notarul public sau de instanța de judecată.

Divorțul prin acordul soților prin procedura notarială impune acordul soților și asupra aspectelor care țin de numele de familie pe care urmează să îl poarte după divorț, precum și asupra aspectelor referitoare la raporturile dintre părinți și copii lor minori, precum exercitarea autorității părintești sau stabilirea locuinței copiilor. În lipsa acordului asupra acestor din urmă aspecte, cererea va fi respinsă de notarul public, chiar dacă există acordul soților privind desfacerea căsătoriei.

Soții depun împreună cererea, iar notarul public sau ofițerul de stare civilă, după caz, înregistrează cererea și acordă soților un termen de reflecție de 30 de zile. Dacă după împlinirea acestui termen, soții stăruie în desfacerea căsătoriei, au obligația de a se prezenta personal în fața ofițerului de stare civilă sau în fața notarului public, iar aceștia vor verifica dacă consimțământul este liber și neviciat. Întrucât desfacerea căsătoriei se întemeiază pe acordul soților, aceștia trebuie să exprime un consimțământ liber, expresie a voinței reale a acestora și nu dat din eroare, surprins prin manopere dolosive sau dictat de teama indusă prin violență.

Divorțul prin acordul soților poate fi pronunțat și de instanța de judecată, competența revenind judecătoriei în a cărei circumscripție se află ultima locuință comună a soților. Astfel, dacă soții au avut ultima locuință comună în municipiul Cluj-Napoca, competența va reveni Judecătoriei Cluj – Napoca.

Cererea de divorț va fi semnată de ambii soți și se va depune la instanța de judecată. La termenul de judecată fixat, instanța verifică dacă soții stăruie în desfacerea căsătoriei și dacă consimțământul lor este liber și neviciat. În caz afirmativ instanța va pronunța desfacerea căsătoriei.

Spre deosebire de procedura notarială, instanța de judecată nu mai acordă un termen de reflecție, întrucât de la depunerea cererii de divorț și până la fixarea termenului de judecată, se scurge un interval de timp semnificativ, soții având astfel timp suficient în a chibzui asupra deciziei.

De asemenea, divorțul pe cale judiciară nu implică și acordul asupra capetelor de cerere accesorii, asupra aspectelor referitoare la nume, la exercitarea autorității părintești, etc., instanța putând pronunța desfacerea căsătoriei, urmând ca judecata să continue în vederea soluționării cererilor accesorii.

Tot în sfera divorțului remediu se înscrie și divorțul din cauza stării de sănătate a unui soț. Cererea poate fi formulată doar de soțul a cărui stare de sănătate este afectată, din moment ce, celălalt soț are obligația de a oferi îngrijire și sprijin moral.

În acest caz, divorțul poate fi pronunțat doar de instanța de judecată, care verifică existența stării de boală și dacă aceasta face imposibilă continuarea căsătoriei. Divorțul se va pronunța fără mențiuni privind culpa în desfacerea căsătoriei.

În timp ce divorțul prin acordul părților sau cel întemeiat pe motive de sănătate se înscriu în sfera divorțului remediu, există situații în care desfacerea căsătoriei poate fi cauzată de culpa unuia sau a amibelor soți.

Divorțul din culpă poate fi pronunțat doar de instanța de judecată, deoarece presupune administrare de probe pentru a se stabili culpa în desfacerea căsătoriei. Competența revine judecătoriei în a cărei circumscripție se află ultima locuință comună a soților. Oricare din soți poate formula o cerere de chemare în judecată în cuprinsul căreia arată motivele care, în viziunea sa, au dus la destrămarea căsniciei. Soțul care formulează cererea are calitatea de reclamant, în timp ce celălalt soț are calitatea de pârât. Soluționarea cererii presupune a se stabili cui îi revine culpa în desfacerea căsătoriei. În acest demers, instanța va administra probele propuse de părți. De regulă, vor fi audiați ca martori, rudele, prietenii, vecinii sau orice alte persoane apropiate care cunosc relația părților sau anumite aspecte referitoare la aceasta. De exemplu, dacă reclamantul își întemeiază cererea pe infidelitatea pârâtului, va propune ca martori persoane care cunosc relația extraconjugală a acestuia. De asemenea, pot fi prezentate fotografii care surprind anumite aspecte din viața de familie. Un mijloc de probă administrat frecvent este interogatoriul, care are menirea să surprindă o mărturisire a celeilalte părți, având și utilitatea că, refuzul de a răspunde la interogatoriul poate fi considerat ca recunoaștere a pretențiilor părții adverse.

În urma probelor administrate, instanța va stabili cui îi revine culpa în desfacerea căsătoriei, putând reține culpa exclusivă a pârâtului sau culpa comună a soților. Se poate întâmpla ca din probele administrate să reiasă că reclamantul este vinovat exclusiv în desfacerea căsătoriei. În această ipoteză, dacă pârâtul nu a formulat la rândul său o cerere reconvențională, prin care să solicite desfacerea căsătoriei, ca răspuns la cererea formulată de reclamant, instanța nu va putea dispune desfacerea căsătoriei ci va respinge cererea formulată de reclamant, părțile rămânând în continuare căsătorite.

Desfacerea căsătoriei presupune prezentarea unor aspecte care țin de intimitatea părților, de aceea, la cererea acestora, instanța poate să nu motiveze hotărârea pronunțată. De asemenea, este posibil, ca cererea reclamantului, întemeiată pe culpa soțului pârât să fie acceptată de acesta din urmă, care recunoaște faptele care au dus la destrămarea vieții conjugale. În acest caz, dacă reclamantul este de acord, instanța va pronunța desfacerea căsătoriei fără a cerceta motivele și fără a face mențiuni despre culpa pentru desfacerea căsătoriei.

La fel ca și căsătoria, divorțul este un act personal, făcut de cei doi soți. Cererea de divorț nu poate fi făcută de copii în numele părinților. Cu toate acestea dacă soțul reclamant decedează în timpul procesului de divorț, deci prin ipoteză a formulat cererea de desfacerea a căsătoriei, acțiunea de divorț poate fi continuată de moștenitorii acestuia. Cererea continuată de moștenitori va fi admisă doar dacă se constată culpa exclusivă a soțului pârât.

De ce ar avea moștenitorii interes în continuarea acțiunii de divorț? Dincolo de interesele de ordin moral, aceștia justifică și un interes material important: căsătoria se consideră desfăcută la data decesului reclamantului, astfel pârâtul nu mai are calitatea de soț supraviețuitor la data deschiderii moștenirii și pierde vocația de a veni la moștenirea reclamantului.

Un alt motiv de divorț este cel întemeiat pe o separare în fapt de cel puțin doi ani. În acest caz, divorțul se va pronunța exclusiv din vina soțului reclamant. Cum acest caz de divorț este întemeiat pe ideea de culpă, poate fi pronunțat doar de instanța de judecată. Însă, instanța nu va administra probe pentru a stabili vinovăția unuia sau altuia dintre soți ci va administra probe pentru a stabili dacă există o separare în fapt și durata acesteia.

În acest caz, divorțul se va pronunța exclusiv din vina soțului reclamant, formulând cererea de divorț, acesta își asumă responsabilitatea pentru eșecul căsniciei. Desigur, dacă soțul pârât este de acord cu divorțul, instanța va dispune desfacerea căsătoriei fără a face mențiuni despre culpă.

Stabilirea culpei în desfacerea căsătoriei nu reprezintă doar o chestiune legată de orgoliul soților, căci scopul divorțului nu este doar desfacerea legăturii juridice ci și gestionarea efectelor produse de această desfacere, gestionarea raporturilor personale sau patrimoniale dintre foștii soți. Or, unele din aceste efecte sunt legate de culpa în desfacerea căsătoriei.

■

Constantin Cubleșan

„Sunt colțuros la vorbă și la gând”

Nora Blaj *Ieri*, tehnică mixtă pe pânză, 100x120 cm., 2019

Prezență activă în perimetrul social și cultural al Clujului din cea de a doua jumătate a secolului trecut, Petre Bucșa ilustrează deplin destinul scriitorului pe care anii celui de al doilea război mondial l-a deviat, reducându-l apoi, o vreme, la tăcere, pentru ca odată revenit în *lumea civilă*, să caute a recupera cât mai mult din traseul artistic pe care apucase cu puțin timp înainte de marea conflagrație. Face parte dintr-o generație pe care Lucian Valea a numit-o, cu drept cuvânt, *amânată* („Generația amânată), din care însuși făcea parte, alături de poeți (nominalizez doar câțiva dintre aceștia) ca Vasile Copilu-Cheatră, Radu Brateș, Emil Giurgiuca (acesta cu ceva de mai înainte), o pleiadă de tineri scriitori ardeleni ale căror voci se rosteau oarecum la univoc, denunțând tragedia țării din care, un Diktat politic-militar, a rupt abuziv un teritoriu, pe care istoria, de-a lungul vremilor, l-a marcat mereu cu însemnele martiriului.

Petre Bucșa (1919–2006), coborâtor din Țara moților, a fost unul dintre cei mai *hătălmași cântăreți* ai acestei nedreptăți dureroase („Zice Iancu-a dor și-a jele/ de răsună deal și codru:/ «Ruptă-i Țara fără modru!.../ Frunză verde cărunjele…” – *Zice Iancu*). Volumul *Cetini mohorâte*, reprezentând debutul editorial, 1943 la Editura Detunata din Zlatna, îl așeza într-un soi de avangardă a generației sale, una din poeziile cuprinse în paginile acestuia (în maniera *pătimirilor* lui Octavian Goga), devenind curând *refrenul* rostirilor patetice pe buzele tuturora: „La Ocoliș în făgădău/ de patru nopți vinarsu-i tău/ și beau ortacii, beau de sting…/ De patru nopți tot beau și plâng.// Scrâșnește inima în ei,/ se vânzolesc în ochi scântei/ că-i jale mare, fără leac,/ de când e hatul la Feleac…// Se cătrănește Catarig/ și tremură ca prins de frig;/ Trăznește-n masă pumn vânjos/ sar glăjile pozdări pe jos/ și-i tună vorba: «Măi fărtați!.../ Ce zic io-i zis: Să fim spurcați/ de n-o să spargem în cosor/ pe orice coadă de topor!...»// Și jură toți pe Dumnezeu/ un jurământ amar și greu…” (*La Ocoliș în făgădău*). Poezia lui Petre Bucșa e dură, e colțuroasă („Sunt colțuros la vorbă și la gând” – *Mi-e inima de piatră*”), în vecinătatea liricii lui V. Copilu-Cheatră, utilizând cu lejeritate, încorporate firesc într-un limbaj poetic tradițional, cuvinte și expresii neaoșiste, specifice ținutului Apusenilor, fără a fi însă vetuste căci dau verbului un colorit pitoresc, plin de forță și expresivitate.

Fiu de țărani, din Deleni, de pe valea Arieșului, a urmat liceul „Regele Ferdinand” din Turda, apoi Școala Normală de Învățători din Abrud și Deva, debutând cu versuri, ca elev, în 1938 în revista „Luceafărul” din Cluj. Este încorporat în cadrul Batalionului 12 Vânători de munte, din Câmpina, cu care, în grad de sublocotenent de rezervă, participă la luptele de pe frontul de Vest (așa încât, spre norocul lui, în perioada instaurării regimului socialist, nu suportă sancțiunile aplicate celor care au luptat în Răsărit); fiind rănit la Banská Bistrica, este tratat prin diverse stabilimente de campanie, pentru a ajunge, la sfârșitul războiului, în Spitalul Militar din Făgăraș. După însănătoșire, în primii ani de după conflagrație, se angajează o vreme ca activist sindical la Turda apoi, stabilindu-se în Cluj, se înscrie la Facultatea de Drept pe care o absolvă în 1954. Bun organizator, este numit pentru câțiva ani inspector la secția regională de învățământ și cultură, dar în 1960 va trece la catedră în calitate de director al liceului „Ady-Șincai” din Cluj. Este și momentul în care își reia preocupările creatoare („Cu lira-n bandulieră bătrânul Orfeu”), fiind *recuperat* rapid în ambianța literară clujeană, numit în funcția de director al Teatrului Național din Cluj, pe care o deține timp de opt ani (1972-1980) până la pensionare. De-acum încolo scrie și publică frecvent în revistele *Tribuna*, *Steaua*, *România literară*, *Contemporanul*, *Vatra* etc., *redebutând* editorial cu volumul *De n-ar veni noaptea* (1969), căruia îi urmează *Ceremonii* (1978), *Cutremurul cuvintelor* (1982), *Dincolo de uitare* (1984), *Mereu iubirea* (1988) ș.a. conștientizând târzia întoarcere la poezie: „iată, mă întorc,/ sărăcit și umil – asemenea fiului/ mult prea risipitor – spre vechile, auritele mele obârșii” (Întoarcerea fiului risipitor).

Scrie versuri patetice, ca ecou al începuturilor, redesenându-și portretul în cadrele dramatice ale istoriei: „Întregul meu trup prin lume trecător,/ întreaga mea ființă cu tot ce are ea/ mai statornic, mai frumos și mai bun,/ amiroase cumplit a istorie/ plămădită din lacrimi, din sudoare și sânge.// Dar tocmai această întremătoare, miraculoasă mireasmă/ îmi dă temei să exist, să sper și să cânt” (*Pasărea cântătoare*). Își face stindard din demnitatea obârșiei, pe care gravează însemnele apartenenței la ținutul în care istoria freamătă neobosită – „Eu sunt din Țara cu tribuni și stei” – închinând poeme lui Horia („În Țara lui Horia, dacă vreți să veniți,/ Dezbrăcați-vă cugetul de orice cuvânt (…) Aici numai inima lăsați-o să bată/ Ca un clopot de bronz reverberând din adânc.// Numai genunchii plecați-i/ Să-i sângere steiul de lacrimi spălat,/ Steiul cu iz de baladă pe care cândva/ Opinca lui sfântă durut a călcat” – *Scapără luna*), lui Iancu, la fel de patetice („Ah, cum mă dor aceste bătrâne păduri/ prin a căror frunzară mai pribegește/ zălud și ostenit câte un ecou/ din fluierul Iancului” – *Elegie pentru Iancu*) dar și pentru Mihai Voevod, pentru Mihai Eminescu sau Lucian Blaga etc., totul în versuri imnice de largă gesticulație patetică: „Mă dor rădăcinile, văzduhul, pădurea…/ și zvâcnetul inimii, și verbul și murea…/ Mă doare lumina din zori. Și omătul,/ și foșnetul florii ce-ncarcă pomătul…/ Și sclipătul păstrăvului ce spintecă râul,/ și palma țăranului când mângâie grâul (…) Și frângerea pâinii o simt cum mă doare,/ și dogma ce naște sămânța din floare;/ fluturi-n dans peste verdele ierbii,/ și freamătul ciutelor când se-ncaieră cerbii,/ și zborul spre cuib în pacea-nserării,/ și tu, preaiubito, când te pierzi dezmierdării (…) Toate bucuriile, iubito, mă dor și mă frâng/ adunate aici sub umărul meu stâng” (*Mă dor rădăcinile*).

În totul e un bard al Munților Apuseni, cărora la contemplă asumat peisajele în pasteluri de o dinamică robustă, adesea de o evocatoare închinare dureroasă: „Bivoli enormi cu soarele în coarne/ trag arșița din câmpuri către bălți mocirloase.// Cântecele toate s-au zăvorât în guși/ să nu se volatilizeze dacă ies din plisc.// E-atât de cald!... Și totuși/ peste mine fulguie ninsori…// Se roagă arborii cu rădăcina-n sus/ și nimeni nu se-ndură de răcoare…// Șerpii cu sângele în clocot/ cerșesc prin ierburi arse o pojghiță de umbră…// De-atâta cald colinele s-au înroșit și curg/ mânjind lucerna albă a cerului agrar…// E-atât de cald!... Și totuși/ pe mine mă troienesc ninsori” (*Peste mine fulguie ninsori*). Își măsoară cu nostalgie vârsta („Între mine și cel ce eram în vremuri buimace/ nopțile albe cern și alungă niște umbre fugare/ peste steaua coborâtă a singurătății” – *Final*) și bătrânețea, resimțită poate prea devreme, și-o asumă cu candide regrete pentru iubirile trecute, din care acum păstrează doar mângâietoarea prezență a ființei iubite alături: „Ce nebunească noapte, iubito!... Și uite luna/ Cum spulberă prin ierburi salbe de arginți/ Îmbrățișată parcă de mireasma/ Sânilor tăi copți și preafierbinți…// De-atâta dor de celălalt, ca-n fabuloase vise,/ Ziduri se năruie-ntre noi și metereze/ Și, uite, albastre limbi de flăcări în rostire/ Se iscă de neunde să ne incinereze.// Să ne lăsăm, iubito, pradă acestui rug sublim/ Pe care am mai ars de-atâtea mii de ori,/ Până când timpul ne mai iartă încă,/ Până când nu ne-ngroapă sub grelele-i ninsori…” (*Cântec de dor*).

Există în toată această poezie, ce renaște dintr-un trecut reactualizat dramatic, o melancolie totuși, și o meditație febrilă asupra timpului implacabil, o căutare a decantării existențiale în destin pe care o sintetizează într-un soi de dialectică cu ecou blagian: „«Maică, ce-i după ulucă?...»/ «Un drumeag cu dor de ducă…»// «Dar, sub tălpi, ce colb s-așterne?...»/ «Viața care ni se cerne…»// «Dară dincolo de râu?...»/ «Neagră țarină, până-n brâu…»// «Dar sub codru-acela verde ?...»/ «Tot pământ. Dar nu se vede…»// «Și colo, după chindie?...»/ «Țarină grea și arămie…»// «Dară dincolo de sară?...»/ «Pământul ce-o să ne doară…»” (*Dialog nocturn*).

Viguros și robust, înscris într-o autentică tradiție ardelenească, Petre Bucșa se numără printre ultimii, puținii de altfel, poeți care valorifică în totul etosul marcat de istorie al ținuturilor de obârșie, cultivând fără complexe limbajul frust al țăranului încă legat de glie. Desigur, Ion Horea se înscrie major pe aceeași coordonată creatoare, dar el ilustrează zona de câmpie a Transilvaniei. În felul său, Teofil Răchițeanu, venind de sub Vlădeasa, de pe celălalt versant al Apusenilor, dinspre Crișul Repede, numai că el stilizează, uneori excesiv, limbajul neaoșist, cultivând însă același patos evocator de istorie. Oricum, Petre Bucșa rămâne un poet distinct în peisajul literar actual al Ardealului. ■

Adrian Lesenciuc

Poezia ca memorie a textului sau ca ieșire auctorială din text

Nora Blaj *Iertare*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2021

Iubitoare și căutătoare de frumos, poeta greacă Liana Sakelliou este un ambasador al culturii elene în lume. Autoare a douăzeci și șase de volume de versuri și de critică, traducătoare din poezia lui Ralph Waldo Emerson, Sylvia Plath, Emily Dickinson (poate cea mai importantă traducătoare în limba greacă a poetei americane), Liana Sakelliou este unul dintre cei mai cunoscuți scriitori greci actuali, președinte al Comitetului Elen de Critică pentru Premiile Uniunii Europene pentru Literatură și președinte al comitetului european în 2018. Poezia ei a fost tradusă în numeroase limbi, printre care și în română. Antologia *Alchimie celulară într-un atelier de pictură* din 2021, în traducerea Angelei Bratsou și a lui Stavros Deligiorgis, a fost publicată în condiții grafice deosebite la Editura Vinea[1], dar nu a avut parte de vreun eveniment de lansare/ promovare până la târgurile de carte de la Salonic și Bookfest din 2023. Antologia, care include texte din volumele *Locul dulcilor adieri* (2017), *Portret înainte de a se întuneca* (2010), *Trage-mă ca pe o fotografie* (2004) și *Fluentele atingeri* (1992), relevă o poezie subtilă, rafinată, cu multiple referințe culturale, dificil de tradus și transpus într-o formă fluentă, în curgere. Bogăția expresiei nu presupune, în cazul poetei elene, luxurianță, ci densitate a expresiei. Printr-un discurs restrâns, Liana Sakelliou reușește să surprindă prin sugestii culturale ample un întreg complex în adâncimea diacronică a unei lumi, a tradiției poeziei grecești. Cadrul natural al Greciei – plaja, stâncile, marea, pădurea – spațiu al unei continuități a umanității, sunt referințe în dublu sens: pentru exercițiul sincronic al valurilor de referințe culturale care nu sunt limitate la lumea greacă și pentru forarea diacronică în tradiția umanității, cu epicentrul în lumea greacă. Sunt, așadar, poeme al căror ambalaj mitologic, istoric, cultural, geografic fac dificilă identificarea ancorelor de care se leagă prin bogatele și consistentele lecturi poezia multireferențială a Lianei Sakelliou, dar care, odată descoperită referința, inundă discursul restrâns al paginii-sursă cu o diversitate de imagini-cadru. Puternic sugestivă, creând imagini suprapuse ale unei realități multistratificate, multidimensionale, poezia Lianei Sakelliou este una în care în culorile brute ale peisajului grec – același ca cel din opera modernistă a lui Elytis – rezumă și adâncimea diacronică a istoriei umanității, și lumina suprafeței actuale. Suntem parte într-un exercițiu sinestezic de mare amploare, în care artele plastice servesc drept oglindă a expresiei fragmentate, modelate după sonurile dicțiunii anglo-saxone, fără a se îndepărta de linia orizontului marin, de linia coastei, de forma-referință care aparține eminamente lumii culturale grecești, indiferent cât de departe poartă trimiterile livrești: „Foarte frumos drumul/ de coastă la plaja Neorio din Póros/ în acel septembrie din anul 1952,/ pictorul este însoțit de creaturi ale

Nora Blaj *Liniște*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2015

abisului/ și părul lui verde se tot lungește.// Plutește în culoare –/ Stare naturală aceasta nu este,/ El știe, lumina o creează/ exact cum o percepe ochiul/ prin conurile și baghetele lui.// Ceea ce vede este un vis,/ poate visul micului clovn,/ Federico, poate și al propriului penel/ în timp ce peștele cântă la bandoneon/ într-un tangou pentru manevre aeriene.// – Ochi de culoarea uleiului de măsline cu pete gri, ochiul/ Belei, arată-mi secretul acrobației./ – Roșu cinabru și verde smarald, plus o picătură de negru/ și o lumină alta decât asta/ nu cunoaște inima circului" (*Merci pour le beau séjour*, pp.25-27).

Perspectiva sinestezică pe care o propune – sinestezia, chiar dacă e a autorului, nu poate rămâne la experiența lui perceptivă – este transferată lectorului și prin fragmentul din pictura lui Marc Chagall de pe coperta antologiei, dar mai ales prin frecventele trimiteri la lucrările atât de poetice ale pictorului, a se vedea *Barca și peștele lui Marc Chagall, Póros 1952* (p.29), care este legat puternic de insula grecească pe care a ilustrat-o prin *Soarele din Póros* (1968), dar și prin pictura *Póros* (1954) care reamintește cunoscutul zbor al îndrăgostiților peste orașul natal, Vitebsk. De altfel, vizita lui Chagall în Póros în 1952 și întoarcerea din 1954 sunt doar referințe pentru drumul comun al artelor – pe Liana Sakelliou o leagă aceleași imagini din insula grecească de anii copilăriei – care permit o lectură mult îmbogățită după descoperirea referințelor. Probabil că acesta e cel mai dificil aspect din opera poetei. E dificil de identificat vocea care se exprimă în text, sunt greu de găsit multiplele legături pe care această poezie simplă în aparența expunerii, extrem de complexă în extinderea rizomatică prin referințe livrești subtile o propune, dar indiferent de nivelul la care sunt parcurse, aceste pagini de literatură sunt o adevărată revelație și o continuă revelare a unei lumi în profunzimea deschiderii ei. Pe de o parte e vorba despre o revelare de sine și o extensie biografică a unor fapte ale căror rădăcini trebuie urmate în solul nisipos al unei istorii mișcate – a se vedea, spre exemplu, poemele *Armoarii de cosangvinitate* (pp.39-41) și *Matina în istoria exterminării* (pp.43-47) –, pe de alta o revelare a orizontului care cuprinde întregul, a acelui Póros al blândei întrupări, al blândelor brize [în antichitate numele insulei era Calauria/ Calabria, ceea ce se traduce prin „brizele plăcute", notează traducătorii; de la această veche denumire vine și

numele volumului din 2017, cu care se deschide antologia: *Locul dulcilor adieri*]: „Toată noaptea alături de ea,/ lângă interminabila lampă de pescuit/ îmi irosesc nisipul// îmi irosesc uleiul/ într-un golf, unde dispare/ Frumoasa Adormită. [n.t. conturul munților în orizontul insulei Póros]// Dă-mi mâna, copile,/ deja, vremea este prielnică.// Eu însă ascult huhurezul/ căci este și fără greș și concis/ și necomutabil" (*Portic*, p.49).

Ceea ce pentru amintitul Odysseas Elytis era referențialul Mytilene, în care se închid lumina, timpul, istoria, limba, în care melancolia locului închide lumea în vraja altor vremuri, mitice, eliberând-o prin poezie, pentru Liana Sakelliou e insula Póros a lui Chagall, un Póros al culorilor pline, în care nisipul irosit al experiențelor biografice se întoarce la ritmurile trecerii. Există, așadar, o posibilitate de așezare în oglindă a celor două orizonturi ale facerii, la Elytis și Sakelliou, atât de asemănătoare, dar atât de distante totodată, în care ritmurile actualului se întorc în cele mitice în primul caz, ca într-o cochilie aruncată pe plajă, ca în nemișcarea valurilor sub luna din Mytilene, sau în care ritmurile trecutului se revarsă în prezent, se răsfiră în alte orizonturi, devin ritmuri ale universalului, în cel de-al doilea caz. Rămâne în lumina apropierii dintre cei doi poeți fluorescența descinderii în adâncuri: și la Elytis, în transformarea alchimică a tenebrelor mării în prezențe luminiscente, și la Sakelliou în *Coborârea în Iad*: „În fine, avem tot timpul./ Ascult cu atenție poveștile celorlalți./ E pustiu în jurul nostru.// Chiparoșii se întunecă,/ păsările tac./ Observ zvâcnirile golfului.// Îmi arată ouăle ejaculate/ organele luminofore ale cochiliilor/ și plaja coboară și osemintele/ duhurilor devin fosforescente" (p.51).

Culoare carnavalescă și trecere tăcută, solzi ai luminii îmblânzite în anumite lungimi mediane de undă pentru a lăsa iluzia culorii și sumbrul trecerii nevăzute, joc de lumină ca o iluzie a trecerii prin prelungirea tivului: „Rochie toată ochi verzi voi comanda,/ să o aud cum foșnește, cum te învăluie,/ apoi să se desfășoare/ ca un sfârșit de act teatral.// Rochie de mătase da o suprafață de lac,/ să o sărut cu delicatețe/ în timp ce limba acvatică/ îi va prelinge tivul" (p.111) și așteptare a trecerii: „Mă vezi cum îndrept pliuri,/ Cum înfășor panglici pe picioare/ Și tu treci în veșnicie/ Așteptându-mă să închid ochii/ [...]/ Nu ai dat semn, nu ai vorbit.// Și încă tot nu rostești nimic" (p.137), indiferent de pe care mal: acestea sunt cele două ipostaze în care pendulează poezia Lianei Sakelliou, o poezie cu o încărcătură extrem de puternică, care obiectivează cadrul, care proiectează premisele acceptării în banalitatea trecerii și în ritmurile ei deprinse în timp. Dinspre subiectivitatea eului auctorial poeta mută treptat centrul de greutate lăsând vocea proprie să se estompeze, să se piardă până la risipire completă. Din zona periferică în care ajunge, obiectele și situațiile concrete se încarcă de valoare poetică, orizontul devine poezie în timp ce eul poetic disipat dispare, ca și cum poemul s-ar scrie singur. Poeta se așază singură în acest parcurs al tăcerii, al ieșirii din pagină, al eliberării de/din text: „Am crescut la periferia unei familii/ și atunci când vreau să te pictez/ ca pe interiorul unei case goale/ sunt mâna purtată în aer./ Sufletul meu își pipăie/ traseul excentric./ Îmi place să te imprim în zăpadă./ Tăcerea, incredibilă./ Și eu nu exist. (*Carte blanche*, p.171). Această transformare, totodată eliberare a textului de presiunea auctorială, e adevărata încercare alchimică, pentru că tocmai prin ieșirea din text poezia nu își pierde autorul, ci se încarcă de amintirea lui, se imprimă cu vocea inconfundabilă, cu prezența Lianei Sakelliou sugerată de gesturi, de atingeri, de absențe: „În miezul fierbinte al picturii mele, mamă,/ atingerile noastre plantează lotusul de aur" (*Alchimie celulară într-un atelier de pictură*, p.187). Miracolul facerii e purtat prin poezie. Ieșind din viață, din poezie, golul se umple cu sine în ipostaza mai densă, mai cuprinzătoare, mai capabilă să trăiască poetic lumea pe care a părăsit-o.

Liana Sakelliou scrie o poezie frumoasă, stratificată, care se așază pe pânză în relief, ca în pictura în cuțit. Dificultatea acestei picturi cu gesturi și cuvinte puține, în culori brute, cu rare situații în care amestecul e permis, constă în însăși stratificarea și controlul structurilor legate între ele prin firele fine ale unei povești multireferențiale. Dar această așezare aerisită la lumina ultimului strat – ceea ce se relevă privitorului, lectorului – nu e poezia în sine. Ea se întinde cu toate referințele până în interstițiile pânzei pe care se aplică. Pentru a înțelegere profunzimea straturilor e nevoie de o lectură a apăsării, a direcției de apăsare, de o

Nora Blaj *Livadă*, tehnică mixtă pe pânză, 102x76 cm., 2021

pătrundere în atelierul în care alchimia e posibilă. Iar pentru ca ea să fie posibilă într-o altă limbă, fenomenul în integritatea lui trebuie repetat până când ultimul strat al poeziei să poată să se expună într-o așezare aerisită, fără să-și piardă referințele și fără să fie nevoie ca textul să fie dublat de note de subsol. Antologia bilingvă *Alchimie celulară într-un atelier de pictură* a fost, practic, rescrisă prin același procedeu anevoios al tehnicii cuțitului de Angela Bratsou și Stavros Deligiorgis; e, de fapt, rezultatul unei alchimii organice, prin care cei doi mediatori culturali reușesc să traducă nu cuvinte, ci cadre culturale, referințe, tehnici, poezie în facere și receptare.

Note

1 Liana Sakelliou. (2021). *Άλχημεία κυττάρων σέ άτελιέ ζωγραφικής/ Alchimiecelulară într-un atelier de pictură*. Traducere din limba greacă de Angela Bratsoui și Stavros Deligiorgis. București: Editura Vinea. 232p.

■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Iulian Cătălui

Șapte hărți spre mântuire

În opinia mea, interviul, inclusiv literar, reprezintă o modalitate sau procedeu ori o probă de măiestrie a intervievatorului de a obține de la interlocutor sau intervievat cât mai mult din răspunsurile și informațiile esențiale și care interesează cititorul, și, totodată, de a reuși să te substitui atât personalității căreia i se ia interviul, cât și lectorului. Rolul ziaristului sau realizatorului de interviuri este asemănător unui Socrate, de pildă, care a apelat la maieutică, o metodă prin care se urmărea și se urmărește inevitabil și inebranlabil ajungerea la adevăr, bine, frumos etc., pe calea discuțiilor și a dialogului. El trebuie să pornească de la celebra zicere, „Știu că nu știu nimic", pentru a scoate la lumină, a extrage din ascunzișul lor, de multe ori de nepătruns ori tenebros, gândurile cuiva, ca într-un proces de „naștere" sau „renaștere" a ideilor unui om. Cu ajutorul unor întrebări persuasive ori străbătătoare, cel care intervievează îl pune pe interlocutor în situațiunea de a descoperi, în aparență singur, marile adevăruri, stimulând, provocarisind contrarietatea acestuia față de ceea ce cunoștea în prealabil, dar și o anume deschidere față de celălalt, în fine, îl determină la analize și dezvăluiri, la descoperirea esenței lucrurilor. Un alt filozof important, Arthur Schopenhauer susținea că trebuie să punem întrebări într-o ordine *diferită* de cea cerută prin deducția pe care e nevoie să o extragem din ele, amestecându-le în toate felurile1.

Nu altfel procedează poetul și scriitorul Laurențiu-Ciprian Tudor în masivul, impozantul volum, apărut la Editura Spandugino din București în 2023, *Cartea pașilor. Convorbiri cu Laurențiu-Ciprian Tudor*, al poetei, prozatoarei și traducătoarei *șaptezeciste* Liliana Ursu, care a debutat în 1974 la revista *Luceafărul* și editorial în 1977 cu volumul de poezie *Viața deasupra orașului* la Editura Cartea Românească și este membră a Uniunii Scriitorilor din România din 1980 și din 1998 membră a Asociației Scriitorilor din S.U.A. El se încadrează în subgenul interviului literar și este realizat de un poet, Laurențiu-Ciprian Tudor (autor al unor cărți de interviuri de referință, dacă ar fi să amintim *365 de lămuriri în compania lui Laurențiu-Ciprian Tudor*, realizată împreună cu Teodor Baconschi), cu un alt poet, Liliana Ursu, temele dezbătute trecând însă dincolo de lumea literară și culturală și literatura română ori americană, atingând și o problematică religioasă, creștină, istorie culturală, psihologie și sociologie. *Cartea pașilor* ne dezvăluie, arată și universul literar și cultural românesc din anii 1970, când a debutat Liliana Ursu, și până în prezent, dar și universul intim al autoarei sibience. Volumul este divizat nu întâmplător în 7 segmente denumite *hărți* (cifra magică 7 simbolizând în credința creștină, în Evul Mediu, *liniștea, milostivirea și pacea*, aceasta fiind interpretată astfel deoarece 7 este suma dintre numerele 3, care Îl reprezenta pe Dumnezeu și 4, simbolul celor patru elemente, patru vânturi, sau cele patru puncte cardinale). Cele 7 „hărți" sunt precedate de o introducție sau predoslovie, denumită, nici aceasta întâmplător, „Pridvor" (care înseamnă încăpere de la intrarea unei biserici, ce precedă pronaosul, cu arcade pe stâlpi dar și prima încăpere de trecere în unele case țărănești) și succedate de o încheiere, numită „Florilegiu", de fapt, un grupaj de aprecieri și referințe critice despre opera literară a Lilianei Ursu. Primele două capitole-hărți sunt dedicate copilăriei și adolescenței autoarei din Sibiu, ca o devenire, ca un blagian „hronic și cântec al vârstelor", o vârstă fericită, o vârstă de aur, cu subtitluri precum: Copilărie, locuri natale, părinți și bunici, apoi Școala, cel mai cuprinzător seif cu amintiri, Cotroceniul autoarei, mierlele, o adolescență tăcută sau Nichita (Stănescu, desigur).

În introducerea *Cărții pașilor*, numită „Pridvor" am remarcat analiza și meditația asupra Poeziei, Liliana Ursu considerând că poezia însăși este „o minune, un miracol al limbii, un suprafiresc tainic al ei, iar poetul este Lazărul poemului, el înviind sufletește prin poezie și îi învie și pe alții. Totodată, poetul posedă o vigoare magică de a comunica, de a înminuna lumea". Într-o poezie, și față de alți poeți, Liliana Ursu nu caută atât versul, ideile, sentimentele, cât sonoritatea ori cântul, incantația magică sau cuvintele care o nasc iar. La incitanta întrebare a lui Laurențiu-Ciprian Tudor, potrivit căreia poezia este sora mai mică a misticii, poeta sibiană îi răspunde cu glasul altcuiva, care susține că: „Poezia este o fiică risipitoare a rugii. Ea, la un moment dat, se coace, se împlinește și se întoarce. Drumul de întoarcere al poeziei la plinătatea aceasta a rugăciunii". În același capitol de introducere, cei doi coautori poeți abordează îngrijorătoarea problemă a dispariției autorului în literatura viitorului, cărțile vor fi creația unui autor multiplu, sau vor fi cu final la alegerea cititorului, ori vor fi texte fără semnătură, precum cele de pe Facebook, și de apariția literaturii făcute de inteligența artificială (AI), Liliana Ursu crede că dacă va apărea așa ceva, ea se va numi maculatură și nu literatură, aceasta din urmă nu va dispărea, nici nu va deveni artificială, ci genurile literare se vor menține și nici cărțile nu vor dispărea, iar bibliotecile vor fi la mare preț, chiar dacă vor exista în paralel cu cele digitale.

Trecând la primele două hărți, poeta Liliana Ursu vede copilăria ca pe o *minune*, ca pe o „îmbrățișare a lui Dumnezeu, o feerie, un ținut al bucuriei și al uimirilor, un început de rai în care mama și tata sunt mereu tineri și frumoși". Copilăria, spune autoarea cărții *Ordinea clipelor*, este cea mai sinceră și nemuritoare iubire, cea părintească și îi dă dreptate lui Blaga, care spunea: „Copilăria este inima tuturor vârstelor". Evenimentul-cheie, crucial al copilăriei Lilianei Ursu, bine punctat de Laurențiu-Ciprian Tudor, a fost, printre altele, educația religioasă creștină primită de la bunica autoarei încă de la vârsta de 3 ani (cu tot ce implică ea, mersul la biserică, rugăciunea, împărtășania, *Crezul, Tatăl nostru* etc.). Este evocat, ineluctabil, Sibiul copilăriei autoarei, un loc unic, inubliabil, cvasi-paradisiac, unde și-a odihnit adeseori ființa și poezia, de neuitat, cu monumentele și locurile emblematice: Piața Mică, Piața Mare, Podul Minciunilor, Dumbrava Sibiului, Orașul de Sus, Orașul de Jos, Împăratul romanilor, Parcul Sub Arini, Parcul Astra. Acestora li se adaugă două cărți de poezie pe care Liliana Ursu le datorează în întregime Sibiului, *Piața Aurarilor* și *Grădina din turn*, copilăria scriitoarei suprapunându-se perfect peste Sibiu și nu e vorba de o descriere a unui rai compensatoriu, un teritoriu recuperat poetic, ci chiar de un rai trăit în copilăria ei mirifică. Pe lângă Sibiu, și Bucureștiul a constituit un oraș al copilăriei Lilianei Ursu, deși această fericită vârstă a omului a fost una pe fugă, după cum mărturisește autoarea sibiană, care în Capitală a făcut școala primară și secundară și a fost impresionată cel mai mult de cartierul Cotroceni cu frumoasele lui case în stil neoromânesc și Art Déco, dar și literar, artistic, parte lentoare post-bizantină, parte cultură franceză, germană sau anglo-saxonă. În ceea ce privește adolescența, perioadă a marilor întrebări, timpul arderii lor celei mai vii, despre care Laurențiu-Ciprian Tudor crede pe bună dreptate, că nu a fost una importantă pentru Liliana Ursu, ea spunând într-o discuție anterioară că a fost o perioadă grea și că a avut o „adolescență tăcută". Autoarea cărții *Visul* rezumă această perioadă în următoarele cuvinte: o pasăre, o singuratică, dar și o îndrăgostită, prima iubire și cosmicitatea ei. Pe scurt, era o adolescentă atipică. De asemenea, Liliana Ursu subliniază că în această perioadă „se vorbea de dragoste și nu de sex", noi românii aveam "rușine, decență", eram „curați sufletește", nu se murdăreau cuvintele, iar limba română nu era siluită, cum se întâmplă, din nefericire, în prezent. Apropo de cuvinte, Ursu este de părere că acestea pot ucide sau învia, iar cei care scriu, filozofii, istoricii, jurnaliști și, desigur, scriitorii, au o mare responsabilitate, fiindcă vor da seamă de fiece cuvânt la Judecata de Apoi. Ea mai spune că în calitate de scriitor, de jurnalist TV și de radio, ca profesor a avut întotdeauna mare grijă să-și facă auzit mesajul cu delicatețe, dar în același timp, cu fermitate. „Adevărul, înainte de toate. Și cuvintele cele mai adecvate rostirii lui". Și, cel mai important, adaugă Liliana Ursu, să dea speranță și să-și ia drept aliat frumusețea și bucuria ce o pot stârni cuvintele ei, ecoul lor în sufletele celor cu care comunică prin poezie, reportaj, documentar sau lecție predată. Sau, după cum spunea marele Kafka: „Scrisul este o formă a rugăciunii".

În cea de-a treia hartă a convorbirilor, a *Cărții pașilor*, Liliana Ursu lămurește ideea hărților ascunse ale vieții sale, fiind vorba despre perspectivă, „ești de unde privești", harta ascunsă fiind o oglindă a întâmplărilor, a întâlnirilor, a oamenilor de răscruce, care au dat o direcție benefică a destinului său, apropiindu-se mai mult de Dumnezeu, schimbând radical calendarul ei sufletesc. Vizavi de harta care conține toate cele 7 hărți ascunse, ca un fel de *puzzle*, de fapt, ea oglindește ineluctabil, împlinind toate evenimentele și vârstele sale esențiale și îi îmbrățișează inebranlabil cu iertare și iubire pe toți. Mesajul acestei hărți este unde să-ți afli fericirea,

Nora Blaj *Loc ascuns (II)*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2021

împlinirea, poeta din Sibiu aflându-și acel ritm fericit al timpului prin rugăciune și poezie. Cea mai recentă carte a ei se numește *Fericita lumină* și încearcă să transmit tocmai această fericită lumina care este rostul vieții noastre. Cea de-a treia hartă cuprinde frumoșii ani ai facultății, când a erupt etnian scrisul ei; cei 9 ani de televiziune, Liliana Ursu lucrând la TVR, unde la început a fost redactor, făcând emisiuni literare de 30 de minute, majoritatea *live* sau în direct, pe canalul 2, mai puțin politizat de comunismul vremelnic biruitor, prinzând cei mai buni ani ai „dezghețului", o perioadă de relativă dar înșelător-amăgitoare libertate editorială. Apoi, Liliana Ursu a fost realizator la redacția emisiunilor pentru străinătate, la Radio, în timp ce studioul de film al Radioteleviziunii Române (în acea perioadă, Radioul și Televiziunea formau o singură instituție), a reprezentat a doua experiență a Lilianei Ursu, a doua sa viață televizivă, ea realizând filme documentare precum: *Pe urmele lui Ștefan cel Mare, Săliștea Sibiului și Mărginimea* sau *Valea Frumoasă și Sadoveanu*. A patra hartă, cuprinde perioada sau vârsta situate între 30 și 40 de ani, cu texte despre Odysseas Elytis, nașterea fiului poetei, apoi perioada de la televiziune la radio și de la radio la teatrul radiofonic, radioul reprezentând pentru Ursu un exercițiu de revenire la normalitate, și nu o pedeapsă cum s-ar crede, chiar dacă limitată în acele vremuri anormale, și sub presiunea tot mai mare a cenzurii din televiziune. De asemenea, în acest capitol se vorbește despre rafinata Generație 1970, din care a făcut și face parte și Liliana Ursu, o generație de poeți decomplexată, fiindcă își cunoștea valoarea, caracterizată prin simțul eleganței, al tradiției și al continuității. Deși este cotată drept generația cu cei mai numeroși critici, e numită și „promoția fără critici", deoarece, motivează istoricul literar Laurențiu Ulici, „se scria relativ puțin despre cărțile autorilor și puțin, sporadic, fără continuitate și fără interes teoretic și asta o bună bucată de vreme, aproape întreg deceniul ei de afirmare". Menționăm că această generație conține o listă de cel puțin 15 critici și eseiști de primă mână, din care îi enumerăm pe: Eugen Negrici, Livius Ciocârlie, Andrei Pleșu, Marian Papahagi, Cornel Moraru, Ioana M. Petrescu, Petru Poantă și Mircea Iorgulescu.

Cea de-a cincea hartă (între 40 și 50 de ani), pe care Laurențiu Tudor o numește „cea mai importantă hartă a vieții" Lilianei Ursu, „un mare deceniu care începe cu o revoluție și se încheie cu o Americă, o nouă Americă", au fost cei mai percutanți ani ai vieții autoarei sibiene, dominați de mari bucurii și descătușări, dar și de adânci suferințe, precum pierderea părinților. Liliana Ursu, poeta creștină, consideră că aceasta reprezintă cea mai important decadă a vieții sale, fiindcă l-a descoperit pe Isus Hristos și Biserica Lui, a descoperit bucuria Sfintei împărtășanii, a liturghiei vindecătoare, a rugăciunii comunitare, înțelegând cât de important este familia duhovnicească, cea de duminică, intrând în rânduială. Această hartă înseamnă, totodată, și întâlnirea cu două mari nume: filozoful Constantin Noica și lingvistul și lexicograful Aurelia Bălan Mihailovici, de care este legată înduhovnicirea autoarei cărții *Înger călare pe fiară*, pe Noica întâlnindu-l atât la Sibiu la Colocviile de Critică ale revistei „Transilvania", cât și la Păltiniș.

A șasea hartă (50-60 de ani) începe fulminant: o nouă Americă, a treia, de această dată, ca profesor asociat în USA, la Universitatea de Stat din Louisville, din statul Kentucky, însemnând o oportunitate câștigată prin concurs și mai multe cursuri predate, și, printre altele, cu traduceri din opera „copilului teribil al anilor 1970", scriitorul și prozatorul Raymond Carver, supranumit și „Cehov-ul Americii", sau cel care a revigorat proza americană a anilor 1980 cu povestirile și nuvelele lui minimaliste ca un fel de „safari retrospectiv, cu imperativul acum", Liliana Ursu împrietenindu-se cu poeta americană Tess Galagher, fosta soție a lui Carver. De asemenea, în această decadă, Liliana Ursu este distinsă cu Ordinul Național „Meritul Cultural" în grad de Cavaler și îi apar două antologii, o antologie Liliana Ursu în limba germană, *Oglinda fluturilor* și o alta cu 18 poeți din Sibiu, intitulată *Vistieriile cetății*. În fine, a șaptea hartă (60-70 de ani), reprezintă anii cu cea mai binecuvântată amplitudine, perioada aducând un senin unic și însemnând o provocare de a continua să-și scrie povestea, să se cuibărească în cuvinte, să pășească în lume, să deseneze vise etc. Sunt și anii de aur ai poetei, când Bunul Dumnezeu i-a dat darul cel mare, nepoții; anii pelerinajelor esențiale, de rodiri duhovnicești, precum cele de la Patmos și Constantinopol, de fapt, o altă *hartă ascunsă*, dar și perioada când au apărut alte două volume, *Cerul de deasupra cărții*, cele 100 de poezii inedite ce deschid antologia *Loc ferit* din 2014 și volumul din 2019, *Fericita lumină*.

Ca o concluzie, *Cartea pașilor*, care este și un mixaj fascinant de dialoguri, poezii, proze scurte, pagini de jurnal și solilocvii, în care se remarcă iscusința, răbdarea, documentarea și cultura intervievatorului-poet Laurențiu-Ciprian Tudor, reprezintă, până la urmă, dincolo de rememorarea vieții și creației literare și cinematografice aparținând Lilianei Ursu, încă o treaptă spre experiența fericirii și a întâlnirii cu Dumnezeu, spre sfințirea vieții și către cea de-a opta hartă a vieții poetei, cea mai importantă, idealul absolut, ajungerea la Mântuire.

Notă

1 Arthur Schopenhauer, *Arta de a avea întotdeauna dreptate*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2010, p. 39.

■

Ștefan Manasia

Matrixul poeziei

Mai mică decât mine cu un an, o cunosc pe Ioana Cosma din anii de liceu – de la Colegiul Național „Alexandru Lahovary" din Râmnicu-Vâlcea. Frecventam într-o vreme același cerc de grungeri/metaliști/hipioți, unii și iubitori de arte și literatură, și ne-am împrietenit. Cunosc, în parte, traseul ei academic și performanța mai nouă de a scrie și publica poezie, teatru direct în engleză – cum odinioară africanii, semiții, sirienii scriau în latină (limba imperiului) și se imortalizau. Îi recunoști din dialoguri, din lecturi pe cei atrași de inocență, păstrîndu-și copilăria în ei, magică și bolborosind de feromoni, ca într-un videoclip vechi de la Smashing Pumpkins. Recunosc *credo*-ul, atitudinea etic-estetică dintr-un poem ca *pe drum*: personajul poemului se identifică, deloc inocent, cu samuraiul urban din filmul *Ghostdog* al lui Jarmusch, care, asemenea unui spirit eliberat dintr-o urnă shintoistă, veghează copiii cartierului și crește porumbei, devenind – dacă țin bine minte – un fel de evanghelist al înghețatei: „când sunt pe drum mă vad ca un soi de *ghostdog*,/ samurai focusat pe o țintă invizibilă,/spintecând aerul cu velocitatea propriului trup/purtat de minte, voință și zâmbet.//*ghostdog* iubea porumbeii și locuia pe un acoperiș/vorbea cu copiii cu care-și împărțea înghețata,/mergea cu viteza luminii când se enerva și putea/elimina din schemă câți oameni voia." Un alt poem care îmi place este *călătoria lui Herzog la capătul lumii* – omagiind un (alt) cineast iconoclast. Altminteri întregul volum – pornind de la titlu: *visam că fumez cu barthes* – celebrează citaționismul, jocularitatea postmodernă în fond, comună (încă) unei falange din armata literaților (post)douămiiști. Și volumele anglo-saxone ale Ioanei, și acesta mixează fărâme de viață (diurnă / onirică), lyricsuri (rock) sau referințe la cinema, la cărți, la autori-cult (Alan Watts, Tolkien etc.) Să fie asta una din mărcile poeziei sale. Cînd renunță la zorzoane și efecte neomoderniste, poemele din *visam că fumez cu barthes* (București, Editura Vinea, 2023) activează memoria mea culturală,

sensibilitatea de puști grunge, școlit în sălile de cinema: atunci îl/mă recunosc. Și mai recunosc acest imn, *matricea*, insectiform, pur, umil, sugerat poate (telepatic) de Michel Serres: „de jos în sus, ca un plonjon în sens invers,/cum îi plăcea mamei sale să spună,/lumea se vedea ca o rețea de lampioane de hârtie/plutind pe ape, incandescente, respirând și pulsând.//așa-i plăcea, de jos în sus, vedea sub fagurii de miere/octogonale încăperi cu pereți din sticlă arămie./vedea conturul norilor apoși în picurul transparent/al nectarului ce curgea din acoperișuri cât firul de păianjen.//toate se acordau pe nesimțite ca-ntr-o mașină a timpului/*continuum spațiu-timp*, dar de fiecare dată altfel,/era o arhitectură a micilor trupuri brăzdate de/dungi negre și aurii, care urcau și coborau scara lui jacob.//n-aveau multe unelte, dar construiau, în filigran,/cuantice lumi ce se întrepătrundeau, vorbeau, cântau/era o armonie de culori și forme/așa vedea, de jos în sus, mica albină, în matrice."

Să accesăm, deci, matrixul poeziei și să decolăm!

■

Claudiu Groza

Un tărâm teatral dinamic

A doua mea vizită teatrală de anul ăsta în Bulgaria mi-a întărit percepția inițială că teatrul din țara vecină traversează o perioadă de efervescență și benefice căutări stilistice și estetice. La începutul verii am participat la un eveniment remarcabil în micul oraș Târgoviște: Festivalul Internațional al Spectacolelor pentru Copii „Cortina fermecată".

Festivalul este organizat de Teatrul de Dramă al orașului, în care funcționează și un Teatru de Păpuși. În treacăt spun (deși în acest moment anume situația e foarte tensionată la noi) că instituțiile de spectacol din Bulgaria sunt mai precar finanțate decât în România, iar eforturile companiilor – mai ales ale celor din afara capitalei – de a construi repertorii solide și valoroase ori evenimente comunitare semnificative mi se par cu atât mai meritorii.

„Cortina fermecată" (ajuns la a 22-a ediție) a fost un astfel de eveniment semnificativ, datorită echipei de la Teatrul Dramatic (condusă de Vladimir Petkov și Denislav Yanev – cel care mi-a și făcut invitația). În program au figurat 13 spectacole, un concurs de dramaturgie, mai multe prezentări de companii, traininguri pentru copii, ateliere și discuții profesionale. Producțiile jucate – majoritatea din Bulgaria – au oferit o imagine relevantă pentru dinamica teatrului pentru copii, mult mai bogată decât o știam eu acum zece-cincisprezece ani. Selecția i-a aparținut teatrologului Mihail Tazev.

Prima reprezentație – desfășurată chiar în fața teatrului, după scurtele discursuri de deschidere – a fost *Întoarcerea florilor* (Trupa de Mimi a Teatrului Jar, regia Elena Pap și Plamen Radev). Spectacolul prelucrează o legendă australiană despre revenirea la viață a naturii, iar particularitatea sa, dincolo de povestea care e foarte accesibilă, e dată de cromatica specială aleasă de producători, cu costume opulente pline de culori și flori, măști supradimensionate, o muzică bine aleasă și o dramaturgie fluidă, foarte agreată de copii.

Unul din spectacolele cele mai consistente (au fost câteva) ale festivalului a fost *Fiica samuraiului* (Compania Teatrală „Senju"). Este un proiect aparte: pleacă de la o poveste populară japoneză de dragoste între o fată simplă și un fiu de shogun, vorbind despre înțelegere, bunătate, iubirea care învinge totul. Este un spectacol în stil specific japonez, creat sub mentoratul lui Senju Takeda, iar actorii realizează o impresionantă performanță în mânuirea marionetelor. Tot spectacolul este un act de virtuozitate păpușerească, de la mânuirea complexă – fiecare marionetă este manevrată de doi sau chiar trei actori, care se schimbă între ei, manevrele fiind foarte laborioase, cu o coordonare perfectă și mânuire impecabilă – la decorul alcătuit din panouri pictate, foarte lesne de modulat, astfel încât decorul să se schimbe practic instantaneu, eliminând timpii morți din reprezentație, la muzică sau eclerajul de o plasticitate specială. Un spectacol într-adevăr memorabil din perspectiva artei marionetelor! *Chapeau* echipei, pentru că e un real spectacol de echipă!

N-au lipsit din program producțiile pentru adulți, ca elegiaca *Past Un(finished)* (Teatrul de Dramă și Păpuși „Ivan Radoev", Plevna). O „expediție" printr-un pod/beci/dulap, căci poate fi orice, care ne duce înapoi, în timpurile magice ale copilăriei, când orice obiect poate căpăta chipuri din cele mai felurite și orice umbră sau rază pot face câte o poveste. Nostalgic, ghiduș, ușor melancolic, spectacolul a fost cuceritor mai ales datorită actrițelor Mariana Petrova și Margarita Kostova, care au fost foarte sugestive în partiturile scenice.

În linia clasică a păpușeriei a fost construit *Jack și vrejul de fasole* (Teatrul de Păpuși din Sofia), un spectacol „curat", cum se spune în jargon teatrologic, cu cromatică vie, netă, păpuși pregnante, mânuire la vedere, profesionistă, toate elementele care dau rezistență în timp teatrului pentru copii. Cromatica scenografică (Hristina Stoilova) și muzica (Mihail Șișkov) au dat personalitate în mod special acestei producții.

Anca Șugar

Un vaccin al frumosului ascuns sub aparența grotescului

Spectacolul *Capul de rățoi* de G. Ciprian, *montat* de Alexandru Dabija la Naționalul clujean, a avut premiera în data de 15 iulie 2023. Este o încercare de a arăta frumosul ascuns în spatele grotescului. Se poate vorbi de o palmă peste fațada dezordinii sociale din aparenta ordine ipocrită.

Scenografia, realizată de Andrada Chiriac, izbește de la început prin două elemente ce domină scena, o vacă și un sân ce atârnă din tavan. Avem deci o sugestie a întoarcerii la origini, a naturaleții jocului specific copilăriei, în care prejudecățile nu-și au locul. Totul se realizează gradual. Patru prieteni schimbă lumea, începând să le sugereze personajelor să rânjească, imitând poziția șezut. Prima expusă acestei introduceri forțate a veseliei prin obișnuință este Doamna cu oala, interpretată de Irina Wintze. Pe fața actriței nu vedem o veselie evidentă sau o energie care să denote o schimbare pe bune, ci mai degrabă o împietrire în a încerca. Totuși, când se ajunge la ultimii membri introduși în cultul bunei dispoziții, scena e umplută de o fericire în adevăratul sens al cuvântului. Ziarista, conturată de forța de expresie a lui Miriam Cuibus, poartă publicul în lumea lui „se poate să fim mai bine". Ea este emblema reușitei și a promovării unei noi modalități de a fi, una mai inocentă, una vivace.

Nu doar cei patru prieteni schimbă lumea. Demn de a fi pus la loc de cinste este și personajul interpretat de Elena Ivanca. Chivuța domină scena prin câteva replici. Deși este bruscată de poliție, ea le oferă cărți de vizită, afirmând că zugrăvește pereții cu chenar și cu inimioară. Este vocea oamenilor simpli, care au capacitatea de a rezolva conflictele prin muncă și o puternică dorință de a-și continua viața cu optimism.

Dabija pune în prim-plan și femeia, spre deosebire de piesa lui George Ciprian în care personajele principale sunt doar bărbați. Astfel, în spectacol, cei patru prieteni sunt: Ciriviș (Ionuț Caras), Macferlan (Matei Rotaru), Bălălău (Radu Lărgeanu) și Pentagoana (Ramona Dumitrean). Prin urmare, piesa este adusă în contemporan și valoarea femeii este pusă la locul bine meritat de om capabil să schimbe lumea. Totuși, pentru a atinge o răsturnare optimistă a lumii stricate de prejudecăți, e nevoie de o acceptare a gunoiului pesimist și de o căutare a bucuriei în ce pare a fi respingător. Astfel, personajul Ciriviș, interpretat de Ionuț Caras, plătește pentru a-i fi turnat gunoi în cap. Aici, e vorba de fericirea de a dărui chiar dacă suferi neplăceri, de ce poți face tu pentru a schimba lumea.

Pomul transformat în casă a rebelilor devine o altă lume. Cei patru prieteni sunt dispuși să renunțe și la fructe. Este vorba despre un mod atipic de a trăi, despre o desprindere de lumea îmbâcsită cu prea mult ego. E o lume în care a împărtăși devine noua religie, iar acceptarea un scop pentru care să trăiești. Astfel, Dacian, interpretat cu eleganță și cu o naturalețe remarcabilă de actorul Dragoș Pop, crede că fără barbă nu va fi acceptat de societate. Cei patru prieteni îi rad barba și îl primesc în societatea lor, un loc în care poți să fii dezgolit de cosmetizări inutile și de aparențe care duc spre complexe.

La final, praful colorat din jurul copacului și o variantă adaptată a melodiei *Oameni*, interpretată în original de Aurelian Andreescu, arată că lumea e frumoasă în diversitatea ei și minunile se regăsesc în fiecare intenție izvorâtă din inimă. Spectatorul pleacă acasă cu convingerea că schimbarea stă în fiecare, iar bucuria poate deveni un stil de viață.

■

O tentativă de dramatizare monumentală, cu mijloacele teatrului pentru copii, s-a dorit *Don Quixote* (Teatrul pentru Tineret „Nikolai Binev" Sofia). Un spectacol amplu, impresionant prin anvergura scenografică (Marieta Golomehova) – uriașe pânze care figurau valurile sau reconfigurau spațiul –, cu o partitură muzicală (Milen Apostolov) foarte complexă, cu sonuri simfonice, și o trupă de actori numeroasă, cu multe momente de grup excelent articulate (dramatizare și regie: Veselka Kunceva). Poate nițel derutant prin decupajul dramaturgic pentru cunoscătorii romanului, spectacolul a lăsat totuși impresia finală de monumental, cum spuneam, dincolo de anumite lungimi și cronologia contradictorie a intrigii. Totuși, o inițiativă de notat în acest registru teatral.

Un alt spectacol-etalon al Festivalului „Cortina fermecată" a fost tot o dramatizare: *Sonete* (pe texte de Ivan Vazov, John Donne, Petrarca, Shakespeare și alții). Produs de Compania Oximoron din Sofia – o trupă independentă! - spectacolul a fost un regal de poezie excelentă, dinamică cromatică și sonoră, performanță actoricească și valoare artistică pură. Nu am crezut că o companie independentă va duce discursul teatral într-o zonă socotită azi calofilă și adesea gratuit-estetică. *Sonete* e un spectacol care exploatează uimitor de coerent și unitar metode și tehnici foarte diverse, fiind versatil ca adaptare la spații diverse, impecabil ca articulare teatrală și memorabil ca demers cultural. Un spectacol care te pune pe gânduri prin frumusețea sa introspectivă!

Nu mai puțin provocatoare s-a dovedit montarea lui Aleksandar Berovski (Teatrul Dramatic Târgoviște) cu *School feat. Cool* de George Cocoș, un text care a făcut vogă în România la vremea apariției sale și rămâne încă foarte ofertant scenic. Povestea celor trei elevi dintr-o școală de cartier, ale căror destine se împletesc într-un mod aparte și la maturitate, făcându-i să-și reevalueze trecutul și valorile a fost transpusă scenic foarte pregnant, foarte apăsat, aș spune, de Berovski. El a mizat pe o scenografie modulară, relativ simplă (Galina Abagimarinova), mutând accentul intrigii pe jocul și interacțiunea actorilor, care au fost de o energie acută, de o precizie perfectă, controlându-și perfect personajele, interacțiunile, personalitățile de scenă (David Krumov, Nicole Otașliiska și Iavor Gagev). Un spectacol puternic, încă foarte relevant pentru adolescenții din orice colț al lumii.

Tot în maniera clasică a spectacolelor de copii a fost gândit *Lupul care a căzut dintr-o carte* (Teatrul de Păpuși din Nis, Serbia), cu o scenografie simpatică și prietenoasă, dar cu anumite greșeli de mânuire (convenția, chiar cea a teatrului pentru copii, a fost adesea bruscată). Totuși, un spectacol pe placul celor mici.

Tonino cel invizibil (Teatrul de Păpuși din Plovdiv) a mers pe aceeași linie, combinând marionetele cu interpretarea umană și ieșind în evidență mai ales prin cromatica reprezentației.

În fine, dezvoltat tot în registrul clasic, celebrul *Muzicanții din Bremen* de la Teatrul de Păpuși din Târgoviște a avut o savoare specială prin ludicul interpretării și „personalitatea" eroilor din poveste (marionetele au fost concepute/construite excelent). E o probă că mecanismele genuine ale păpușeriei funcționează în continuare foarte bine, în pofida emergenței tehnologice.

De altfel, Festivalul „Cortina fermecată" a arătat prin afluxul enorm de mici spectatori că teatrul pentru copii este unul din pilonii culturali de bază ai oricărei societăți. Provocarea este să-i păstrăm alături și la maturitate.

■

Oana Pughineanu

Barbie teambuilding

Una dintre primele cascadorii publicitare care combinau consumul cu emanciparea femeilor a avut loc în anul 1928, când Edward Bernays (părintele PR-ului modern, adică a propagandei pe timp de pace și nepotul lui Freud) a orchestrat campania *Toruches of Freedom* (a încurajat câteva debutante să fumeze în public cu ocazia unei mari parade de Paște din New York, protestând astfel împotriva inegalității), care a contribuit la schimbarea opticii față de femeile care fumau în public și, desigur, a sporit semnificativ profitul producătorilor de tutun. Totul în numele libertății. Formula funcționează cu succes până în zilele noastre. Publicitatea a devenit acest Barbieland perfect unde femeile pot fi tot ceea ce vor să fie, iar realitatea lor chiar dacă nu va ajunge niciodată „idealul de plastic" cu cariera, casa și familia perfectă, poate cel puțin să fie decorată cu obiecte din lumea roz. De exemplu cu o pereche de șlapi *ugly chic* marca Bierkenstock, care datorită filmului Barbie are vânzări cu 110% mai mari și a fost împinsă în marile jocuri ale bursei. Așteptăm date și despre produsele Channel care nu trebuie să lipsească din viața niciunei Barbie care se respectă. Este aproape inutil să spunem că filmul Barbie este un calup publicitar de aproximativ două ore. Multă lume pare să fie de acord cu asta. Ceea ce face și mai ciudată toată drăcovenia. Pentru că este destul de dificil să găsești pe internet comentarii negative la acest produs hollywoodian care nici măcar nu-și bate capul prea mult să creeze celebra „poveste". Marele calup publicitar este plin de *plot holes*, de dialoguri penibile, conspecte din dicționarul feminist și liniștitoarea asigurare că cel puțin adolescentele americane care se percep ca fiind „diferite" au învățat să folosească în aceeași propoziție cuvintele „consum" și „fascism". Desigur, nu cred că se aștepta nimeni ca un film de divertisment să cuprindă critica socială din patru valuri de feminism cu tot cu intersecționalitatea lui Kimberlé Crenshaw. Totuși este destul de greu să înțelegi cum de acest calup publicitar poate fi interpretat ca feminist sau radical feminist. Problemele personajului principal (Stereotype Barbie interpretată de Margot Robbie) încep o dată ce descoperă o pată de celulită și atunci când coboară din pat iar talpa piciorului nu mai este arcuită în sus, fiindu-i aproape imposibil să mai meargă pe tocuri. De la una la alta, Barbie începe să se gândească la moarte. Dar pentru foarte puțin timp. Începe aventura plecării în realitate, acolo unde o fetiță nefericită se joacă cu ea (de unde și gândurile negre și celulita, mai ales celulita). Plecarea spre aventuri previzibile este și sfârșitul filmului care nu reușește să se folosească cu succes de decorurile create (de menționat că rozalia casă de vis a lui Barbie este una reală, de găsit pe airbnb), la fel cum renunță rapid la ideea repetiției zilelor perfecte ale unei păpuși. De înțeles. Timp scurt, multe produse de plasat. După nesemnificativele peripeții din lumea reală, unde Ken descoperă patriarhatul, Barbie descoperă lacrimile, bătrânețea, o palmă peste fund și pe creatorul său actual, CEO-ul Mattel, urmează nesemnificativele peripeții din Barbieland, construite după modelul *Tourches of Freedom*. Păpușile Barbie se trezesc din somnul plăcut (!) și casnic în care le plasează Kenii patriarhali și reiau conducerea orașului roz. În lumea ideală totul redevine normal, în timp ce lumea reală rămâne cum era. Barbie alege să rămână în aceasta din urmă, iar scena finală este deosebit de înșelătoare deoarece este astfel construită încât ești convins ca Barbie merge către un *job interview*, nu la ginecolog (prima ei preocupare în lumea reală). Astfel cercul curat „feminist" se închide perfect. Barbie este trezită din somnul de plastic de problemele corporale și își încheie aventura fiind preocupată de părțile intime reale (nu întrebați cum se face trecerea de la plastic la carne. Nimeni din cei care au lucrat la scenariul acestui film nu și-a bătut capul cu ea. La Hollywood este la modă doar trecerea de la carne la plastic). Totul trece prin corpul ca obiect de lux. Gândirea lui Barbie este 100% produsul unor psihosomarizări. Mă rog, poate scena nu este atât de ciudată din perspectiva unui bimbo feminism (un mix de putere de cumpărare produse cosmetice&tot restul și disponibilitatea de a-ți lasă puterea de cumpărare în mâinile unui domn potent financiar). Your body/vagina is your workplace. Singura scenă care mi-a stârnit un zâmbet e cea în care „Barbie stereotipa" îl întreabă pe ceo-ul Mattel cum rămâne cu ea, adică cu acea Barbie care vrea doar sa fie Barbie (bimbo) și nu are calități speciale (a se înțelege un job)? De ce nu se (mai) produce o Barbie stereotipă? CEO-ul raspunde „e o idee îngrozitoare", dar un manager din spate adaugă „we will make billions". Ar mai fi fost de adăugat: „look at tiktok". Bimboism, noul trend în lumea virtuală, respinge imaginea femeii de carieră, respinge munca și repropune hiperfeminitatea și personalitatea insipidă. Chrissy Chlapecka, una dintre figurile centrale ale bimboismului explică: „A bimbo isn't dumb. I mean, she kind of is. But she isn't that dumb". Aceeași Chrissy declară „Nu știu ce este economia, nu știu ce este cererea și oferta. Tot ce știu este că problemele noastre s-ar rezolva dacă am tipări mai mulți bani". Barbie este la fel de neștiutoare și înduioșător de doritoare să rămână la fel: stereotipă, trăind aceeași zi perfectă. Dacă internetul nu ar vui de atât de înspăimântător de multe comentarii pozitive (sau tocmai pentru că o face) am spune că filmul Barbie pare să experimenteze la un nivel mai înalt decât o face publicitatea normală combinația perfectă între *bimboism* și *surveillance capitalism* (probabil primul este produsul celui de-al doilea). Nu știu dacă filmul ar fi ieșit diferit în cazul în care ar fi fost scris de către o inteligență artificială crescută cu *data* despre gusturile și trendurile „ideologice" în rândul tinerelor și mai puțin tinerelor doamne/domnișoare și cu instrucțiuni clare de a produce „o modificare comportamentală". Nu una extrem de originală. Bazată tot pe supraconsum și *empowerment*. Directorii Mattel sunt reticenți în a declara că Barbie este un film feminist. În mod ironic, personajul CEO-ului Mattel e singurul care nu pare să aibă o agendă ascunsă (spre deosebire de fățarnicele Barbie care își recuceresc orașul prin înșelarea Kenilor, bazată în totalitate pe farmecul lor fizic și mimarea prostiei și nici pe departe printr-o dezbatere publică și organizarea un vot corect). Tot ceea ce-și dorește este să o pună din nou pe Barbie „în cutie". Ieșirile din cutie au devenit absolut neproblematice. Pot fi interpretate drept experimente menite să îmbunătățească produsele și serviciile. Se știe. Orice ieșire din cutie va fi o altă cutie. Societatea întreagă a devenit un mare *teambuilding*. Scopul, mijlocul și rezultatul sunt unul și același lucru: a transforma în materie primă orice comportament.

■

Mircea Moț

Despre personajul absent

Nora Blaj *Loc ascuns*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2020

La editura „Pro Universitaria", Mădălina Stoica publică volumul *Personajul absent și poetica absenței în literatură* (inițial teză de doctorat la Angelo Mitchievici), un studiu deosebit de riguros, care, având ca obiect *absența,* întâmpină, după cum autoarea însăși o recunoaște, „o serie de dificultăți tipice pentru orice concept neomologat".

Mădălina Stoica este interesată de felul în care absența își „găsește loc în literatura de secole și devine termen demn de articulat în discursul critic al literaturii, fără a-și depăși condiția de epifanie". Autoarea propune contexte care-i oferă în ultimă instanță prilejul dezvoltării unui demers critic bine articulat și deosebit de elevat, finalizat prin corecta înțelegere a termenului și pentru ridicarea acestuia „la demnitatea conceptului": „Astfel o importantă dimensiune a studiului nostru o reprezintă căutarea unui context în care absența poate fi așezată convenabil. Această perspectivă va pleca dintr-o panoramare a celor mai importante direcții epistemologice, pentru a plasa discuția, în cele din urmă, în spațiul literaturii, în contextul dramaturgiei". Într-un *Argument* (*Absența-un concept în devenire. Limite, metode, negocieri epistemologice),* autoarea își susține convingător perspectiva asupra absenței. Chiar dacă își propune să pornească dinspre general spre particular, perspectiva este inversată pentru buna înțelegere a unui termen emblematic: „Deși acest studiu îmbrățișează o perspectivă care pornește, în mod firesc, dinspre general înspre particular pentru ca ulterior particularul să releve un plan de generalitate, ni se pare oportun să inversăm perspectiva pentru scurt timp, fapt în măsură să facă sesizabile mizele acestui termen care articulează aspecte profunde ale modernității literare". În felul acesta, Mădălina Stoica se dovedește un fin comentator al operelor dramatice, chiar cele mai cunoscute: „Arhimedicul punct de reazem este piesa ultracunoscută a lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, una dintre cele mai jucate pe toate scenele europene și, în același timp, una dintre cele mai comentate. Piesa autorului irlandez este centrată pe un personaj absent, Godot, o absență care invocă, în cele din urmă, ceva mai grav și mai tulburător, și anume o absență ridicată din planul contingenței în cel al unei transcendențe goale. Prin urmare, una dintre cele mai importante piese ale unui reprezentant de seamă al teatrului absurdului pune în discuție atât la nivel literar, cât și într-un plan ontologic, chestiunea absenței în lume". Absența este urmărită de un critic ce își finalizează convingător demersul fidel specificului operei abordate: „*Scaunele*, o altă piesă remarcabilă a unui dramaturg înregistrat sub aceeași marcă a absurdului, Eugène Ionesco, pune în discuție absența într-un mod vădit de inexistență a personajelor convocate într-un scenariu cel puțin la fel de aberant precum cel propus de Beckett: niște bătrâni își dau întâlnire cu oficianții unei lumi invizibile. Mult așteptații invitați «își fac apariția», în mod ciudat, *in absentia*, apariție posibilă în logica bizară a teatrului absurd și marcată în scenă de multitudinea de scaune, dar și de histrionismul Bătrânilor. Tot astfel, absența este speculată în *Lecția,* piesa aceluiași autor, atunci când punctul de maximă tensiune este dezamorsat de arma crimei: Profesorul o ucide pe elevă cu un cuțit invizibil". Autoarea nu este preocupată atât să ilustreze, cât efectiv să dezvolte un demers analitic dintre acelea care îmbogățesc opera. Fiindcă ceea ce contează in volum este atenția acordată „expresiei" textului dramatic în ultimă instanță, acelor diverse înfățișări sub care este „prezentă tema în marea literatură a secolului XX".

După ce trece în revistă o serie de definiții ale absenței (*Definițiile absenței. Situarea în interval*), în capitolul *Ipostaze ale absenței în dramaturgia secolului al XX-lea: scenarii de interpretare* Mădălina Stoica urmărește *absența* în dramaturgia lui Eugene O Neill (*Absența și imaginația romantică. Personajul absent în teatrul lui O Neill)*, pentru ca în paginile rezervate lui Tennesee Williams să contureze cât se poate de convingător „un model al de-realizării personajului în criză". Printr-o convingătoare perspectivă de lectură, autoarea conturează condiția personajului fără a neglija specificul marelui dramaturg. Un capitol special îi este rezervat lui Eugene Ionesco, pentru ca în finalul excelentului său volum autoarea să ofere strălucite comentarii (nu înseamnă că celelalte nu ar fi de menționat) la Samuel Becket.

Cu o indiscutabilă vocație a construcției teoretice, Mădălina Stoica se dovedește un critic sensibil și profund, care, din perspectiva conceptului urmărit, citește opera convinsă că aceasta nu și-a epuizat sensurile, ceea ce-i stimulează dorința de a o îmbogăți printr-o lectură perfect motivată. Capitolul despre teatrul lui Eugene O Neill debutează printr-o scurtă prezentare a dramaturgului american, cu necesare informații biografice și opinii ale criticii literare, în ultimă instanță o atentă pregătire pentru evidențierea temei urmărite: „După o astfel de cartografiere a principalelor idei din creația dramaturgului american, nu e greu de crezut că tema absenței se va afirma în exercițiul dramatic al lui Eugene O Neill. Cunoscând faptul că americanul revivifiază un context particular pe care îl găsim în tragediile antice, legătura cu absența este ușor de intuit". La dramaturgul american, susține Mădălina Stoica, *absența* are vechi și strânse legături cu tragedia, contribuind în mod esențial la construcția dramatică și plasând, de cele mai multe ori, personajele *in absentia* prin moarte, dispariție inexplicabilă, sacrificiu, jertfă etc. Concluzia, necesară, este formulată cu multă siguranță: „dincolo de *prezentul și prezența* pieselor lui lui O Neill, demne de explorat în continuare, iată că opera marelui dramaturg american reușește să ofere un fertil spațiu dramatic cu deschidere către lacună, gol, absență".

La Tennesee Williams este urmărită „poetica absenței". Și aici, autoarea trece „în revistă câteva dintre cele mai importante marcaje de istorie și critică literară", pentru a acorda atenția cuvenită în mod special piesei *Un tramvai numit dorință*, cu intenția de „demonstra în ce măsură *absența* reprezintă un vector important al pieselor dramaturgului american". Cu mențiunea că tema este legitimată în demersul autoarei de un specific al structurii dramatice, aspect caracteristic de altfel și în situația celorlalți dramaturgi comentați: „Noțiunea de absență își va găsi cu ușurință un loc în discursul critic pe marginea pieselor lui Tennesee Williams întrucât, așa cum vom avea ocazia să vedem, *structura dramatică a acestora este mulată pe dialectica lipsă-exces*"(s.n.).

O atenție deosebită merită capitolul dedicat lui Eugene Ionesco, *Eugene Ionesco și poetica absurdului. Creația ionesciană între mai-mult-ca-prezența și mai-mult-ca- absența,* dar și paginile despre Samuel Beckett, *Samuel Beckett și revoluția Godot-centristă. Către o poetică a absenței în piesa Așteptându-l pe Godot,* cu atât mai mult cu cât, cu multă finețe, autoarea stabilește aici trăsăturile definitorii ale unei poetici care se motivează din perspectiva celor două concepte, absurdul și absența.

Convinsă că dintre toți dramaturgii Eugene Ionesco „pare să fie cel care reușește cel mai bine să integreze absența în opera sa", autoarea consideră că este „necesară parcurgerea câtorva momente marcante din biografia autorului, teorii esențiale din receptarea critică a operei sale și, nu în cele din urmă, recuperarea unui sens pe care îl dăm acestor intuiții în raport cu câteva dintre piesele exponențiale ale primei perioade de creație", totul în numele textului ionescian și al specificului său, la care Mădălina Stoica revin cu bucuria și satisfacția criticului căruia opera i-a prilejuit o fascinantă aventură intelectuală.

În situația lui Samuel Becket, care „creează din absență o miză importantă în opera sa", chiar dacă dramaturgul nu pare să facă din absență, precum Eugene Ionesco, o „teză majoră a operei", autoarei nu-i poate scăpa în dramaturgia irlandezului un reiterat „discurs despre absență", care devine stimulator pentru demersul Mădălinei Stoica, pe parcursul căruia se conturează la modul convingător un posibil model al unui dramaturg despre care nu se poate spune că s-a scris prea puțin.

Să nu trecem cu vederea *Concluziile* volumului, în special transcrierea perspectivei unui comentator care înțelege foarte bine relația cu textul: „stadiul cercetării noastre se oprește la intersecția a două direcții: una conștientă de limitele și insuficiențele propunerilor pe care le-am vehiculat, alta care înțelege că avansarea analizei până în punctul de față reprezintă o invitație deschisă pentru a continua cercetarea, adresată atât nouă, cât și unor teoreticieni care să își asume puncte de vedere în raport cu problematica *absenței* și a personajului absent". Mai ales, autoarea crede într-o „temă" care, în egală măsură, „face apel la intimitatea textului și, într-o dimensiune personală, la interioritatea cercetătorului"

Îmi place să cred că *Personajul absent și poetica absenței în literatură* este cartea unui tânăr și autentic cercetător și critic literar a cărui rigoare nu rămâne insensibilă deloc la ispitele eseului.

■

Urmare din pagina 36

Lirismul cromatic al artistei Nora Blaj

Nora Blaj *Noapte*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x42 cm., 2019

care am avut-o văzându-i tablourile este și cea intenționată de autoarea lor.

Influența profesorului său, Romul Nuțiu, considerat ca fiind principalul reprezentant al expresionismului abstract din Romania, a fost hotărâtoare pentru alegerea drumului pe care avea să pășească la absolvirea facultății Nora Blaj (nume ales pentru a o reprezenta în călătoria sa artistică). Dar lirica pictoriță nu a renunțat niciodată cu totul la figurativ. În lucrările sale, realizate întotdeauna cu tehnici mixte care adună laolaltă pasteluri, markere, tușuri, acrilice, uleiuri, colaje, zărim adesea vagi chipuri și siluete umane, aduse acolo de fotografii de epocă, alături de fragmente de scrisori, frânturi din jurnale vechi, părți de partituri muzicale sau bucăți de textile. Îndeosebi dantela este preferată de artistă dintre materialele textile folosite, care, alături de tușe puternice de roșu (un roșu care-i este caracteristic, comparabil cu roșu sangvin sau un roșu al vinului răsturnat pe albul imaculat al feței de masă), schițând flori ce duc cu gândul la maci sau trandafiri (ca în lucrarea „Flori de celofan", de pildă), imprimă o senzualitate tulburătoare întregului ansamblu. Nora Blaj face parte dintre acei pictori, puțini la număr, care înnobilează prin arta lor senzațiile plastice. Ea este o maestră a subtilităților inefabile, un artist senzitiv care provoacă un fluid emoțional, o stare de corespondență care oferă și cere, în același timp, privitorului un rafinament aparte.

Pentru Nora Blaj pictura este, în primă și în ultimă instanță, culoare. Temele alese, sugerate de titlurile date lucrărilor, sunt mai mult prilejuri de arabesc și țesătură cromatică. Florile și motivele vegetale sunt fuzee de culori, recognoscibile îndeosebi prin cromatismul lor decât prin articulații formale. În general pentru artistă, culoarea este izvorul unor iluzii, vise, impresii puternice pe care-și dorește să le imprime pe pânză, sau pe hârtie, printr-un gestualism instinctual care trădează o sinceritate nudă. În felul acesta, trăirea artistică își păstrează autenticitatea, spre deosebire de un tablou reluat, „migălit", unde intervine meșteșugul, uneori în detrimentul artei.

În interviul pe care-l citam mai devreme, Nora Blaj vorbea și despre schimbările din parcursul personal, care au generat, în timp, schimbări în evoluția artistică. „Mă pictez pe mine și picturile sunt etape din drumul meu – declara aceasta [...]. La început doream ca toate culorile să umple tabloul cu atâta intensitate, încât să pară gata să se reverse, să se izbească una de alta. Ele traduceau elanuri și nerăbdări. Acum [...] culorile nu mai vorbesc toate cu voce tare, unele au glasul sugrumat și îmi ordonez, oarecum, preaplinul emoțiilor".

Această trecere la un discurs mai melancolic, aș spune, mai așezat cromatic dar nu mai puțin dramatic, poate fi observat și în unele lucrări care ilustrează numărul curent al *Tribunei*. Ele, toate, fac parte din ciclul „Gestuar", titlu dat de artistă unei selecții care a constituit tema expozițiilor din mai multe orașe din România (printre care și Cluj-Napoca, în decembrie trecut). „Gestuar este un cuvânt inventat de care eu

Nora Blaj

aveam nevoie. [...] Mi-am dat seama că aveam nevoie să adun în mine prin minte, în suflet, toate gesturile [...], întâmplările, ca într-un ierbar din copilărie, dar care de fapt să fie un *gestuar*, un caiet al gesturilor care să mă țină aproape de oameni, să îmi ofere șansa să ajung la ei" – declara la momentul respectiv artista, explicând titlul expoziției.

O mărturisire care, în ciuda monologului de pe pânză, trădează dorința de dialog, de comunicare cu ceilalți, într-un limbaj plastic puternic poetizat, emoționant și original. Pentru că Nora Blaj pictează sub impulsul emoției care se transmite și privitorului, cu o exuberanță care glorifică rezonanțele luminoase ori întunecate ale culorilor. Rostirile bogatei sale lumi interioare se arată fie prin intensitate și strălucire cromatică (am menționat deja nuanțele puternice de roșu), fie prin paloarea griurilor îmblânzite sau a nuanțelor autumnale ce sugerează patina timpului, în compania unor figuri de demult, a scrisorilor din vremuri apuse, sau a partiturilor uitate.

Lucrările semnate de Nora Blaj au o forță de atracție aparte. Ele incită, cheamă, vorbesc tuturor într-un limbaj care se decodifică instantaneu, sunt, cu certitudine, lipsite de formalism și pastișe.

■

Nora Blaj *Flori de celofan*, tehnică mixtă pe pânză, 80x180 cm., 2019

sumar

semnal

Alexandru Sfârlea
„Nebunia e sănătoasă și limitele ridicole” 2

editorial

Mircea Arman
Aletheia ca izvor al dreptului (sinteză) 3

filosofie

Vasile Zecheru
Omul apollinic sau gândirea tradițională după Anton Dumitriu (II) 7

Viorel Igna
Trinitatea. Fundamentele pitagoreice (II) 10

diagnoze

Andrei Marga
Somnul logicii 12

eseu

Nicolae Iuga
Criza umanității europene după Husserl și Heidegger 14

Nicolae Mareș
Poeta Kazimiera Iłłakowiczówna și traducerile sale din Eminescu (I) 16

Virgil Diaconu
Fetișizarea și defetișizarea eminescologului G. Călinescu (I) 18

Christian Crăciun
Elegia înghețului (II) 20

Iulian Chivu
Proiecții metafizice în ireal 21

religia

ÎPS Andrei
Maica Domnului ne învață să-L ascultăm pe Hristos 23

istoria literară

Radu Bagdasar
Din subteranele creației (XIV) 24

juridic

Ioana Maria Mureșan
Desfacerea căsătoriei 26

memoria literară

Constantin Cubleșan
„Sunt colțuros la vorbă și la gând” 27

comentarii

Adrian Lesenciuc
Poezia ca memorie a textului sau ca ieșire auctorială din text 28

cărți în actualitate

Iulian Cătălui
Șapte hărți spre mântuire 30

Ștefan Manasia
Matrixul poeziei 31

teatru

Claudiu Groza
Un tărâm teatral dinamic 32

Anca Șugar
Un vaccin al frumosului ascuns sub aparența grotescului 32

showmustgoon

Oana Pughineanu
Barbie teambuilding 33

însemnări din La Mancha

Mircea Moț
Despre personajul absent 34

plastica

Ani Bradea
Lirismul cromatic al artistei Nora Blaj 36

Tiparul executat de: TIPOGRAFIA ARTA Cluj

Ani Bradea

Lirismul cromatic al artistei Nora Blaj

Nora Blaj se autodefinește ca fiind un artist plastic internațional, care trăiește și pictează în Regatul Unit. Face parte din *Uniunea Artiștilor Plastici din România* și din *European Artists e.v. Association*, cu sediul în Velbert, Germania. În anul 1993 a absolvit la Timișoara *Colegiul de Design Vestimentar*, iar în anul 2000 *Facultatea de Arte Plastice*, secția pictură, la clasa profesorului Romul Nuțiu. De-a lungul anilor a avut expoziții personale în România, Austria, Germania, Olanda, Rusia și a participat la expoziții de grup în țară și în străinătate. Lucrările sale se află în colecții publice și private din Europa, America și Asia. A participat la târguri de artă în Belgia, Austria, Italia, Germania și România; colaborează cu galerii de artă din mai multe orașe europene. În anul 2008 a obținut premiul pentru „Cel mai bun artist al Anului” la Timișoara, iar în 2020, Nora Blaj a fost decorată de președintele României cu Ordinul „Meritul Cultural în grad de Cavaler”.

Titlul pe care am ales să-l dau acestor rânduri (era să spun gânduri și ar fi fost la fel de corect) mi-a devenit evident înainte să știu că voi scrie un text despre Nora Blaj. Analizând cu atenție lucrările primite pentru ilustrarea numărului de față al *Tribunei*, am avut acut senzația că asist la un recital poetic pe... pânză, sau hârtie – acestea fiind suporturile care susțin ilustrările emoțiilor și sentimentelor artistei eliberate printr-un gestualism delicat, rafinat, sau, din contră, violent-păstos, de la caz la caz. Este pentru prima dată când nonfigurativul îmi dă certitudinea că înțeleg perfect intenția artistului, ba chiar mai mult, că „poemele” colorate mi se adresează mie, „cititorul” lor, într-un limbaj secret, dar, în același timp, cunoscut de ambii participanți la dialogul cromatic: artist și, deopotrivă, privitor.

Impresioniștii francezi considerau că pictura înseamnă redarea pe pânză a unor senzații colorate. Senzații stârnite de contemplarea unor imagini din natură, bogate cromatic, vii, luminoase. Nora Blaj găsește inspirație pentru această simfonie de tonuri, lumini, umbre, fluidități, tușe păstoase, sondând adânc în propriul interior. „Mă inspiră tot ce adun în mine, bun sau rău [...]. Toate disperările și toate bucuriile le adun până când nu mai au loc și atunci știu că a venit momentul să le pun pe pânză.[...] unele picturi curg ca o autodictare, pentru că le am deja în mine. Sunt povestite pe dinăuntru, mâna mea trebuie doar să le scrie pe dinafară” – spunea aceasta într-un interviu realizat de Robert Șerban pentru *Banatul Azi*, în 27 iulie 2020. Se observă că și artista folosește verbul a scrie, atunci când vorbește despre mijloacele sale de exprimare plastică, dovadă că prima impresie pe

Continuarea în pagina 35

Nora Blaj — *Vremea culesului*, tehnică mixtă pe hârtie, 42x60 cm., 2021

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 55,8 lei – trimestru, 111,6 lei – semestru, 223,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un cu o singură expediere pe lună este de 402 lei.